COMUNICARE < MEDIA
Margaret Atwood
NEGOCIEREA
CU MOARTEA
un scriitor despre scriitură
NEGOCIEREA CU MOARTEA Un scriitor despre scriitură
Margaret Atwood
Negociating with the Dead – A Writer on Writing
Copyright o O.W. Toad Ltd. 2002
Copyright o TRITONIC pentru prezenta ediţie în limba română.
BUCUREŞTI / ROMÂNIA 2007
e-mail: editura tritonic.ro tel. /fax.: + 40.21.242.73.77
First published 2002
by The Press Syndicate of the
University of Cambridge www.jurnalism.ro www.tritonic.ro
Colecţia: COMUNICARE/MEDIA Coordonator: BOGDAN HRIB
Descrierea OP a Bibliotecii Naţionale a României ATWOOD, MARGARET
Negocierea cu moartea: un scriitor despre scriitură / Margaret Atwood, trad. Gianina Chirazi.
— Bucureşti: Tritonic, 2007 Bibliogr.
ISBN 978 – 973 – 733 – 178 – 1
I. Chirazi, Gianina (trad.)
821.111 (71) – 4 = 135.1
Redactor: MIREILLE RÂDOI Coperta: ALEXANDRA BARDAN

Ilustraţia copertei: o Marianne Venegoni Dreamstime.com Tehnoredactor: OFEUA COSMAN

Comanda nr. T 294 / februarie 2007 Bun de tipar: februarie 2007

Tipărit în România

Margaret Atwood

NEGOCIEREA CU MOARTEA Un scriitor despre scriitură

Traducere de GIANINA CHIRAZI

TRITONIC

Bucureşti

Care este rolul unui scriitor? De profet? De înalt preot al artei? De bufon la Curte? Sau de martor al lumii reale? Raportându-ne la copilăria ei şi la cariera de scriitoare, Margaret Atwood analizează metaforele pe care scriitorii de ficţiune şi poeţii le folosesc să-şi explice – sau să-şi scuze! – activităţile, analizează rolurile pe care aceştia aleg să le joace şi costumaţiile pe care le poartă. În capitolul final acceptă provocarea anunţată de titlul cărţii: după ce criterii un scriitor trebuie declarat drept „talentat", care a primit această etichetă şi care sunt termenii care definesc talentul?

Referinţele lui Margaret Atwood la alţi scriitori, contemporani sau care nu mai sunt, includ anecdote din propria experienţă de scriitoare, acumulată în Canada şi nu numai. Acuitatea sentimentelor sale este accentuată de rigurozitatea obiectivului, de plăcerea scrisului şi de un puternic sentiment de familiaritate cu miturile şi tradiţiile literaturii occidentale.

Ciclul de prelegeri Empson

Ciclul de prelegeri Empson, denumit după numele marelui învăţat şi critic literar William Empson (1906 – 84), a fost iniţiat de Universitatea Cambridge ca o serie de conferinţe pe probleme literare şi culturale. Finanţat de Facultatea de Engleză şi Editura Universităţii Cambridge, seria oferă un spaţiu pentru dezbaterile scriitorilor şi literaţilor de renume internaţional, destinate analizei unor teme de factură literar-culturală într-o manieră accesibilă.

„În timp ce toţi stăteau aşezaţi la masă, unul dintre oaspeţi a propus ca fiecare să spună o poveste. Atunci mirele a rugat-o pe mireasă: Vino, draga mea, şi spune o poveste, dacă ştii. Spune-ne şi nouă, aşa cum au făcut şi ceilalţi. Aceasta spuse: 0 să vă povestesc un vis”.

În colecţia Fraţilor Grimm1, The Robber Bridegroom

Dar sunt silit poveştile a le spune Aidoma pe toate, rele-bune.

Căci altfel le-aş preface-n mare parte.

Cui nu-i plac, să treacă mai departe.

Să-ntoarcă fila şi s-aleagă alta…

Geoffrey Chaucer, The Cantebury Tales2

Imaginându-şi el a urcat pe o altă planetă, de unde putea privi mai bine cu o cameră acest pământ –

este scopul final, şi fiecare inspiraţie ticăie, este o conversaţie, este un artificiu, este fără urme – şi aceasta, aceasta ar vrea să o scrie într-o carte!

A.M. Klein, Portrait of the Poet as Landscape3

Pentru ceilalţi

CUPRINS

Introducere: în labirint 9

Prolog 17

1 Orientarea: Cine crezi că eşti?
Ce este un scriitor şi cum am devenit unul dintre ei? 19
2 Duplicitatea: Mâna Jekyll, mâna Hyde şi Dublul cel Alunecos
De ce sunt întotdeauna doi? 41
3 Dedicaţia: Marele Zeu Creion
Apollo vs. Mamona: cărui altar ar trebui să se închine scriitorul? 61
4 Ispita: Prospero, Vrăjitorul din Oz, Mefisto & Co.
Cine flutură bagheta, trage sforile sau semnează cartea Diavolului? 87
5 Comuniunea: Nimeni către Nimeni
Eternul triunghi: scriitorul, cititorul şi cartea ca mesager 113
6 Coborârea: Negocierea cu moartea
Cine călătoreşte în Lumea de Dincolo şi de ce? 135
Note 157
Bibliografie 167
Mulţumiri 174

INTRODUCERE ÎN LABIRINT

Actul de a numi este cea mai măreaţă şi solemnă consolare a omenirii.

Elias Canetti, The Agony of Flies1

Nu ştiu încă ce îndeamnă mintea cuiva să părăsească lumea concretă şi să-şi petreacă viaţa descriind persoane ce nu există. Dacă este un joc al copilăriei, o extensie a credinţei – ceva ce este adesea asumat de oameni care scriu despre actul scrierii – cum s-ar justifica dorinţa

crescândă de a face acest lucru, doar atât, numai atât, şi proiectat la fel de raţional precum mersul cu bicicleta prin Alpi?

Mavis Gallant, Selected Stories2

Eşti într-o cavernă, în adâncul cavernei, într-o solitudine aproape absolută şi descoperi că numai scrisul te poate salva. Să nu ai niciun subiect pentru a concepe o carte, să nu ai nici cea mai vagă idee despre o carte înseamnă să te găseşti pe tine însuţi, încă o dată, înaintea cărţii. O vastă pustietate. O posibilă carte. Înaintea nimicului. Înaintea a ceva precum viaţa, scrisul însuşi, ceva teribil, teribil până la copleşeală.

Marguerite Duras, Writing3

În perioada în care am urmat cursul de literatură engleză, la începutul anilor ’60, am avut de citit un text de critică literară intitulat Seven Types of Ambiguity (1930). Este remarcabil că această carte a fost scrisă de William Empson la vârsta de 23 ani. De asemenea, trebuie menţionat faptul că, în perioada elaborării acestui text, Empson a fost exmatriculat de la Universitatea Cambridge, deoarece i s-au descoperit contraceptive în cameră.

Această secvenţă devine oportună în privinţa canoanelor sociale, nu atât de evidente precum muştele în chihlimbar, ci mai degrabă ca şoarecii în melasă: cu siguranţă astăzi ar fi fost exmatriculat dacă nu ar fi avut contraceptive asupra sa. William Empson în vârstă de 23 de ani apare, mai degrabă, ca un tânăr înţelept şi energic, care nu a cedat în faţa descurajărilor, aşa încât m-a încântat solicitarea Universităţii Cambridge în anul 2000 de a susţine seria celor şase Prelegeri dedicate lui Empson

în faţa unei audienţe compusă nu doar din şcolari şi studenţi, dar şi dintr-un public mixt.

Asemenea iniţiative par întotdeauna atât de facile şi de plăcute după 2 ani – dar cu cât se apropia momentul în care lucrările trebuiau predate, cu atât mai mult entuziasmul scădea.

În linii generale, subiectul propus se referea, mai mult sau mai puţin, la Actul Scrierii sau la A Fi Scriitor şi, de ce, din moment ce fac acest lucru, fiind, la rândul meu, un scriitor, consider că aş avea ceva de spus. Asta mă întrebam şi eu; am urmărit o schemă complexă prin care am supus analizei diverse imagini proprii – descrieri ale profesiei – pe care scriitorii şi le-au construit de-a lungul anilor. Am procedat de aşa manieră încât să nu fie prea tehnic şi cu minime referinţe obscure, fără a accentua „nota personală”, precum în scrierile lui Henry James, ci pentru a evidenţia acest domeniu într-un mod original şi vizibil.

Pe parcurs, primele mele grandioase, dar întunecate viziuni s-au dispersat, descoperind un terifiant vid. Este foarte probabil să te imaginezi într-o bibliotecă în postura de tânăr scriitor şi să te întrebi, în timp ce priveşti miile de cărţi, dacă ai ceva de valoare de adăugat.

Cu cât mă gândeam mai mult la acest lucru, cu atât mă simţeam mai rău. Scriitura în sine este un act destul de dificil, însă să scrii despre actul însuşi este, cu siguranţă, cel mai dificil act de ficţiune – în principal, acela că inventezi fapte, motiv pentru care trebuie să respecţi, în mod riguros, standardele verosimilităţii. Poate că audienţa, cititorii – presupunând că există – doresc teorii literare sau

planuri abstracte, declaraţii, manifeste, însă tu descoperi acest spaţiu gol. Sau cel puţin aşa mi s-a întâmplat mie. Şi după aceea?

Voi trece, în grabă, peste însemnări, adăugând doar că m-am trezit la termenul-limită şi că – o foarte mare problemă – eram în Madrid, unde m-aş fi aşteptat să găsesc o serie de cărţi la secţiunea în limba engleză (inclusiv – într-o mică măsură

— Unele proprii). În pofida acestor obstacole, prelegerile au fost adunate şi apoi distribuite. Fragmentele în care gândurile profunde şi rezultatele muncii de zeci de ani ale unui bursier harnic au fost înlocuite cu bandă lipicioasă nu se mai observă.

Această carte a fost realizată din astfel de prelegeri. Este vorba despre actul scrierii, dar nu despre modalităţile în sine de a scrie; nici despre propriile scrieri; nici despre scrierile unei anumite persoane, de o anumită vârstă, dintr-o anume ţară. Cu alte cuvinte? Să spunem că este vorba, de fapt, de postura în care se află scriitorul; sau scriitoarea, care este totuşi diferită. Este oarecum cartea unei persoane care a săpat în mina cuvintelor timp de să zicem, 40 de ani – ca o coincidenţă, similar cu perioada mea de activitate – cum îi poate apărea acesteia, dintr-odată, după ce s-a trezit în mijlocul nopţii şi s-a întrebat ce a făcut în tot acest timp.

Ce a determinat-o, de ce şi pentru cine? Şi ce reprezintă, totuşi, actul scrierii, ca activitate umană sau ca vocaţie, ca profesie sau ca muncă de rob sau poate ca artă şi de ce atâţia oameni depun eforturi să îl realizeze? Prin ce diferă – de exemplu – de pictură, muzică, dans sau

teatru? Cum îl percep oamenii care îl execută şi care este relaţia acestora cu el? Care sunt viziunile lor cu privire la starea de bine? S-au schimbat termenii care definesc cuvântul scriitor, aşa cum este explicat de ei înşişi, de-a lungul anilor? Şi ce spunem, de fapt, când pronunţăm cuvântul scriitor? La ce fel de fiinţă ne gândim? Este scriitorul un legiuitor nerecunoscut al lumii4, aşa cum s-a proclamat Shelley, sau este o epavă plângătoare, iubită de biografii contemporani?

Poate că am avut intenţia de a trage un semnal de alarmă în privinţa tânărului nebănuit. Probabil am ales acest subiect, nu atât pentru că eram nerăbdătoare în legătură cu anumite lucruri la sfârşitul carierei mele de scriitoare, cât pentru faptul că mulţi oameni – judecând după întrebările adresate – îşi menţin propria anxietate. Poate că am ajuns la vârsta la care cei care au trecut de câteva ori prin experienţe pozitive şi negative, consideră că experienţa lor poate fi relevantă pentru ceilalţi. Poate ar trebui să spun: Priveşte în urma ta. Nu eşti singur. Nu permite să fii hărţuit. Fereşte-te de şerpi. Ai grijă la Spiritul Timpului, care nu îţi este întotdeauna prieten. Keats nu a fost omorât de o diatribă. Urcă din nou pe calul care te-a aruncat. Un sfat pentru pelerinii inocenţi, suficient de valoros, fără îndoială, dar cu siguranţă inutil: pericolele se înmulţesc cu fiecare oră, nu intra în acelaşi râu de două ori, vastele spaţii goale ale paginii albe se înspăimântă şi fiecare păşeşte în labirint, orbecăind prin întuneric.

Voi începe prin clasica negare. Sunt un scriitor şi un cititor, despre asta este vorba. Nu sunt un cărturar sau un

teoretician literat, iar asemenea noţiuni, care hoinăresc prin această carte, au ajuns aici prin clasice metode scriitoriceşti: însuşirea unor fragmente de valoare, cu care se compun apoi structuri ale propriei locaţii dezordonate.

Într-o nuvelă a lui James Reaney, naratorul îşi priveşte sora, care vorbeşte cu păsările în timp ce le hrăneşte, schiţându-le în aer fiecare literă. El spune: „Adesea m-am întrebat cui îi scria, acolo pe cer" 5. Un alt narator din nuvela „Reflecţiile unei maimuţe prizoniere", scrisă de Ian McEwan, observă scriitorul în timpul actului scrierii. El se referă nu la un potenţial cititor, ci la un potenţial motiv, deşi ajunge la o concluzie nu prea încurajatoare: „Nu este arta doar o dorinţă de a părea ocupat?" cugetă el. „Nu reprezintă doar teama de linişte, de plictiseală, pe care zgomotul reiterativ al tastaturii scriitorului a fost suficient să le domolească?" 6

„Mă întreb de unde provine totul?" a întrebat Reena, o femeie în vârstă de 34 de ani, care a început să scrie de la vârsta de 6 ani renunţând la tot, dar care se gândeşte că abia acum este pregătită să înceapă.7

Adesea următoarele trei întrebări sunt adresate scriitorilor, atât de cititori, cât şi de ei înşişi: Cui îi scrii? De ce? De unde vine totul?

În timp ce scriu aceste pagini, am început să redactez o listă cu răspunsuri la una din aceste întrebări – motivul. Unele răspunsuri pot părea argumentate în raport cu altele, dar toate sunt valide, întrucât nimic nu poate bloca un scriitor să fie propulsat de câteva dintre acestea sau chiar de toate. Răspunsurile sunt compuse din cuvintele scriitorului – recuperate din surse ambigue, precum

interviuri şi autobiografii din jurnale, dar şi înregistrări în direct ale unor conversaţii neoficiale înainte de a fi transpuse în mod oficial; dar şi din mărturiile unor autori de ficţiune – toate oferite, desigur, de scriitori –, deşi acestea sunt uneori deghizate în scrieri de ficţiune, precum picturile, compoziţiile sau alte opere populare. Iată lista:

A înregistra realitatea aşa cum este. A fixa trecutul înainte ca acesta să fie uitat. A săpa adânc în trecut pentru că deja a fost uitat. Să-mi satisfac dorinţa de răzbunare. Deoarece am ştiut că trebuie să continui să scriu sau, în caz contrar, aş fi murit. Deoarece a scrie presupune a-ţi asuma riscuri şi doar aşa vom şti că există. A face din haos ordine. Să încânţi şi să instruieşti (rareori întâlnit la începutul secolului al XX-lea şi nu în această formă). Să fiu mulţumită. Să mă exprim. Să mă exprim, în mod minunat. Să creezi o piesă perfectă de artă. Să recompensezi măiestria şi să pedepseşti vinovăţia; sau – pledoaria Marchizului de Sade, folosită de satirici – invers. Să redai Natura. Să prezinţi cititorul. Să pictezi un tablou al societăţii şi slăbiciunile acesteia. Să descoperi inexpresivitatea vieţii maselor. Să numeşti ceea ce n-a fost numit până acum. Să aperi spiritul uman, integritatea şi onoarea umană. Să produc bani pentru ca să aibă încălţăminte copiii mei. Să produc bani ca să-i pot dispreţui pe cei care m-au desconsiderat. Să arăţi care sunt bastarzii. Pentru că a crea este uman. Pentru că a crea este divin. Pentru că detest ideea unui serviciu. Să spui un cuvânt nou. Să faci un lucru nou. Să creezi o cunoaştere sau o conştiinţă naţională. Să-mi justific

eşecurile din liceu. Să-mi justific opiniile privind propria existenţă şi viaţa însăşi, deoarece nu aş fi fost un „scriitor”, dacă nu aş fi avut câteva opere. Să mă prezint într-o manieră mult mai interesantă decât sunt în realitate. Să atrag iubirea unei femei frumoase. Să atrag iubirea oricărei femei. Să atrag iubirea unui bărbat. Să rectific imperfecţiunile unei copilării nefericite. Să-mi contrazic părinţii. Să rescriu o poveste fascinantă. Să amuz şi să încânt cititorul. Să mă amuz şi să mă încânt. Să treacă timpul, deşi timpul trece oricum. Grafomanie. Logoree obligatorie. Deoarece am fost controlat de forţe exterioare. Deoarece am fost posedat.

Deoarece un înger mi-a cerut-o. Deoarece am avut parte de Muză. Deoarece am rămas însărcinată cu o Muză şi a trebuit să dau viaţă unei cărţi. Deoarece am avut lângă mine cărţi în loc de copii. Să servesc Arta. Să servesc Subconştientul Colectiv. Să servesc Istoria. Să justific căile Domnului către om. Să-mi asum un comportament antisocial, pentru care am fost pedepsită în viaţa reală. Să deprind o meserie ca să pot crea texte. Să subminezi instituţia. Să demonstrezi că orice ar fi, este corect. Să experimentezi noi forme de percepţie. Să creezi un spaţiu în care cititorul să se recreeze şi să se amuze (tradus dintr-o jurnal ceh). Deoarece povestea m-a capturat. Să cauţi să înţelegi cititorul şi pe tine. Să faci faţă depresiei. Pentru copiii mei. Să-mi fac un nume care să rămână după moarte. Să apăr un grup minoritar sau o clasă oprimată. Să vorbesc în numele celor care nu o pot face. Să demasc delictele îngrozitoare şi atrocităţile. Să înregistrez anii pe care i-am trăit. Să produc dovezi pentru evenimentele

terifiante, cărora le-am supravieţuit. Să vorbesc despre moarte. Să sărbătoresc viaţa în toată complexitatea sa. Să preaslăvesc universul. Să creez speranţa şi mântuirea. Să înapoiez ceea ce mi s-a oferit.

În mod evident, orice cercetare în legătură cu monitorizarea unor motive comune se va dovedi un eşec: sine qua non> nucleul esenţial, fără de care scrisul nu ar exista, nu va fi descoperit acolo. Mavis Gallant începe Prefaţa la Poveştile alese cu o succintă şi complexă listă a motivelor scriitorilor, de la Samuel Beckett, care a spus că scrisul a fost lucrul la care s-a priceput cel mai bine, şi încheind cu poetul polonez Aleksander Wat, care a afirmat că este precum în povestea cămilei şi a beduinului: în cele din urmă, cămila preia controlul. „Aşa e şi viaţa unui scriitor”, a comentat ea, „o cămilă încăpăţânată”.8

Eşecul legat de motivele pentru care scriitorii încep să scriu m-a orientat spre o nouă abordare: în loc să mai chestionez scriitorii în privinţa motivelor, i-am întrebat ce sentimente au. Concret, am chestionat romancierii în legătură cu sentimentele pe care le au atunci când încep să păşească în viaţa unui roman.

Niciunul nu s-a arătat interesat de sensul expresiei „în interiorur unui roman. Unul a spus că se aseamănă cu o călătone printr-un labirint, fără a cunoaşte ce monştri poţi întâlni; altul a făcut o comparaţie cu orbecăiala printr-un tunel; un alt scriitor a introdus în comparaţie o peşteră – din care poţi vedea, prin întuneric, o luminiţă. Alt scriitor a spus că e ca şi cum ai fi sub apă, într-un lac sau într-un ocean. Altul a afirmat că e ca şi cum ai fi într-o cameră întunecată, în care îţi cauţi drumul spre ieşire: a trebuit să

rearanjeze mobila pe întuneric şi, când totul a fost aranjat, a apărut lumina. Un altul a spus că se aseamănă cu traversatul unui râu, dis de dimineaţă sau la apusul soarelui; altul a apreciat că e ca şi cum ai fi într-o cameră goală, care este plină totuşi de cuvinte nespuse, într-un fel de şoaptă; altul a spus că se aseamănă cu lupta cu o fiinţă sau cu o entitate nevăzută; altul a zis că e ca şi cum ai sta într-un teatru gol înainte ca piesa sau filmul să înceapă, aşteptând ca personajele să apară.

Dante începe Divina Comedie – care este atât un poem, cât şi un document al compoziţiei acestui poem – prin a se prezenta, în timpul nopţii, dezorientat prin pădure, căutând drumul spre ieşire în timp ce soarele se ridica, pe cer. Virginia Woolf a afirmat că scrierea unui roman se aseamănă cu o plimbare printr-o cameră întunecată, având asupra ta o lanternă care luminează lucrurile existente în acea încăpere. Margaret Laurence şi alţii o aseamănă cu lupta lui Iacob cu îngerul în timpul nopţii – un act în care ofensa, reputaţia şi binecuvântarea coexistă.

Obstacolul, obscuritatea, deşertăciunea, dezorientarea, declinul, camuflajul, adesea combinate cu o luptă sau cu o traiectorie sau cu o călătorie – incapacitatea de a vedea direcţia cuiva, dar având sentimentul că a existat o direcţie, atunci demersul de a merge mai departe va genera probabil condiţiile producerii unei viziuni – acestea sunt elementele comune care sunt întâlnite în descrierile actului scrierii. Îmi aduce aminte de vorbele unui student la medicină, de acum 40 de ani, referitoare la interiorul corpului uman: „Este întuneric acolo”.

Din acest motiv, probabil, scrisul are de-a face cu întunericul şi cu dorinţa sau, poate cu dorinţa nestăpânită, de a pătrunde şi, cu puţin noroc, de a face lumină, şi de a reuşi să scoţi ceva la lumină. Această carte este despre un fel de obscuritate şi despre un fel de dorinţă.

PROLOG

Această carte a apărut sub forma unei serii de şase prelegeri, pentru o audienţă mixtă: tineri şi adulţi, bărbaţi şi femei, specialişti în literatură şi studenţi, cititori în general şi – în special – pentru scriitorii debutanţi sau pentru cei mai tineri decât mine. În procesul de convertire a cuvintelor orale în cuvinte scrise am încercat să reţin tonul colocvial, deşi trebuie să recunosc că am înlăturat unele glume din limbajul argotic. Cei care vor citi această carte îşi vor da seama că unele materiale şi pasaje au fost modificate şi – sper – clarificate. Selectarea citatelor este, totuşi, un demers personal şi, în pofida eforturilor de ordonare, nu s-a putut face mare lucru. Extravaganţa gustului şi a raţiunii îmi aparţin.

Cartea şi-a moştenit forma de la precursori; de aceea, organizarea capitolelor nu este riguros consecventă. Primul capitol nu are o finalitate care să fie continuată de următorul, deşi este reluat un set de teme comune referitoare la scriitor, mediul acestuia şi vocaţia sa.

Primul capitol este predominant autobiografic şi indică, de asemenea, o serie de referinţe personale: aceşti doi indici sunt combinaţi, întrucât scriitorii urmăresc să-şi însuşească termenii discursului chiar de la începutul vieţii de cititor şi scriitor. Al doilea capitol tratează dubla conştiinţă a scriitorului post-romantic: presupunând că

încă trăim în umbra Mişcării Romantice sau în fragmente ale acestei umbre. Al treilea capitol are în vedere conflictul dintre zeii artei şi cei ai comerţului, pe care fiecare scriitor care se consideră un artist, încă îl simte; al patrulea capitol abordează scriitorul din postura de iluzionist, meşteşugar şi participant la puterea socială şi politică. Cel de-al cincilea capitol cercetează eternul triunghi: scriitor, carte şi cititor. Iar al şaselea capitol, şi ultimul, se referă la călătoria narativă şi la căile sale obscure şi sinuoase.

Pe scurt, această carte abordează o serie de conflicte care apar în activitatea scriitorilor, atât la cei pe care i-am cunoscut personal, cât şi la cei pe care i-am cunoscut prin intermediul operelor lor. În spaţiul dintre o rocă şi suprafaţa dură pe care este aşezată se împlineşte actul scrierii, unele dintre scrieri reprezentând rocile, iar altele acea suprafaţa dură.

Aş dori să le mulţumesc gazdelor mele generoase, doamnei Gillian Beer şi soţului ei, dr. John Beer, care mi-au făcut atât de plăcută şederea la Cambridge; de asemenea, lui Claire Daunton, care m-a avut în grijă. Dr. Sally Bushell m-a ghidat, iar profesorul Ian Donaldson de la Departamentul de Limba engleză şi soţia sa, Grazia Gunn, mi-au oferit o seară călduroasă şi veselă. Dr. Germaine Greer trebuie să-i mulţumesc în general, dar şi pentru curajul şi umorul de care a dat dovadă; şi, de asemenea, lui Xandra Bingley.

La Editura Universităţii Cambridge, Sarah Stanton a fost editorul care mi-a stat alături, împreună cu Margaret Berrill, în calitate de copy-editor şi Valerie Elliston, ca antologator. Andrew Brown este directorul academic al

editurii.

Mulţumiri, de asemenea, lui Vivienne Schuster, agentul meu de la Curtis Brown din Londra şi lui Euan Thorneycroft; şi celorlalţi agenţi, Phoebe Larmore şi Diana MacKay care, deşi nu au fost implicaţi direct în realizarea acestei cărţi, m-au îndrumat permanent. Totodată, trebuie să aduc mulţumiri lui Sarah Cooper şi lui Jennifer Oşti, asistentele mele, lui Sarah Webster, care m-a sprijinit cu partea de cercetare şi adnotările. Edna Stater mi-a atras atenţia cu un articol din 1948, scris de Earle Birney, citat în primul capitol; trebuie să-i mulţumesc şi Marthei Butterfield pentru cunoştinţa sa, Brown Owl, pe care-l veţi întâlni în capitolul 5.

Şi, în final, mulţumesc familiei mele – copiilor mei, Matt şi Grae, care au avut înţelegere pentru mama lor vitregă de-a lungul anilor; fiicei mele Jess Gibson, o cititoare avidă, întotdeauna pregătită să se avânte într-un nou şi periculos text; şi lui Graeme Gibson, care mi-a fost aproape şi m-a susţinut pe parcursul anilor.

Le mulţumesc, de asemenea, profesorilor mei, inclusiv celor care m-au învăţat din greşeală, aşa cum se întâmplă întotdeauna.

ORIENTAREA:

Cine crezi că eşti?

Ce este un, scriitor şi cum am devenit unul dintre ei?

…o colonie nu are energia spirituală care să-i permită să depăşească rutina, şi… nu are această energie, întrucât îi lipseşte credinţa în ea însăşi… Nu s-a aşezat în prezent, nici în trecut sau în viitor, ci undeva dincolo de graniţele ei, dincolo de propriile posibilităţi. O artă de valoare este

adoptată de artişti şi de audienţă prin punerea în comun a unui interes particular şi pasional într-o formă de viaţă care există în ţara în care aceştia trăiesc.

E.K. Brown, „The Problem of a Canadian Literature" (1943) 1

...dacă organizezi un concurs de poezie, oferind un premiu substanţial ca să atragi 500 de poeţi... vei avea sentimentul că reunindu-i, eşti prezent la o întâlnire tipic canadiană. Când vei termina de citit cele 500 de poeme vei descoperi că aproximativ trei persoane s-au apropiat de ceea ce înseamnă, într-adevăr, să scrii poezie în mod profesional... După aceştia, vei mai descoperi încă 200 de persoane incapabile să creeze o metaforă şi încă vreo 300 de amatori... Analizându-le, vei descoperi în această masă vreo trei-patru poeme strălucite, geniale şi înfiorătoare, întrucât sunt create de nişte genii... O analiză a operelor unui număr de 500 de poeţi canadieni mă întristează, deoarece reprezintă rădăcinile poetului, a cititorului poeziei şi media sensibilităţii cetăţeanului în această ţară şi acesta nu prea este un literat, chiar deloc.

James Reaney, „The Canadian Poet's Predicament" (1957) 2

Poetul canadian are la dispoziţie toate modelele limbii sale (fără a menţiona alte limbi), dar îi lipseşte conştiinţa morţii cu care el este în competiţie.

Milton Wilson, „Other Canadians and After" (1958) 3

...se pare că a trebuit să fiu scriitor şi cititor, în acelaşi timp. Am cumpărat un caiet de notiţe şi am încercat să scriu – am scris pagini care s-au desprins autoritar şi care apoi s-au uscat, încât am fost nevoit să le rup şi să le fac

cocoloş, drept pedeapsă, şi să le arunc în coşul de gunoi. Am procedat în acest mod, în repetate rânduri, până am epuizat caietul de notiţe. Apoi am mai cumpărat unul şi am reînceput întreg procesul. Acelaşi ciclu – excitant şi deznădăjduitor.

Alice Munro, „Cortés Island" (1999) 4

Scriitura, scriitorul, viaţa scriiturii – dacă ultimul nu reprezintă un oximoron. Nu seamănă acest subiect cu Hidra cea cu mai multe capete, întrucât alte două subtexte cresc imediat ce distrugi unul? Ori seamănă mai mult cu îngerul necunoscut al lui Iacob, cu care trebuie să te lupţi până acesta te binecuvântează? Sau cu bacteria Proteus, care trebuie înţeleasă prin schimbările sale? Dificil de ştiut. De unde să începi? De la finalul numit Scriere sau de la sfârşitul numit Scriitor? Cu un gerunziu sau cu un substantiv, activitatea sau cel care o execută? Şi unde anume se opreşte una şi unde începe cealaltă?

În romanul Femeia nisipurilorăă, scrisă de japonezul Kobo Abe, un anume Nikki este prins într-o capcană, împotriva voinţei sale, într-o carieră de nisip, împreună cu o femeie, astfel că este forţat să înlăture cu o lopată nisipul ce cade peste ei. În acest calvar scrisul este pentru el singura modalitate de a-şi oferi un confort în această situaţie dificilă, fără ieşire. „De ce nu a fost capabil să observe lucrurile într-o manieră impersonală? Dacă şi când ar putea reveni, în mod sigur, dacă merită într-adevăr să trăiască această experienţă".

Apoi, o a doua voce apare în mintea lui, cu care începe un dialog.

„— Uite, Nikki", îi spune vocea. „În sfârşit te-ai decis

să scrii ceva. Într-adevăr experienţa te-a determinat…”

„— Mulţumesc. De fapt, mă gândesc la ceea ce ar putea fi un titlu”.

Vezi tu, Nikki a intrat deja în rolul unui scriitor – el recunoaşte importanţa unui titlu. Mai departe, el va cugeta la designul cărţii. Cea de-a doua voce l-a asigurat din nou: „Nu trebuie să te gândeşti la scriitori ca la ceva special. Dacă scrii, eşti scriitor, nu-i aşa?”

„Aparent nu”, a spus Nikki. „Afirmând că vrei să devii scriitor este o dovadă de egoism; vrei să distingi între tine însuţi şi o marionetă, făcându-te pe tine însuţi un păpuşar”.

Vocea a apreciat că acest punct de vedere este prea radical, „… în mod sigur eşti capabil să distingi… între a fi scriitor şi actul scrierii”.

„Ah. Vezi!” a spus Nikki. „Chiar acesta este motivul pentru care am vrut să devin scriitor. Dacă n-aş fi fost scriitor, nu ar fi existat nevoia de a scrie!”

Scrisul – aşezarea unor cuvinte pe hârtie – constituie o activitate obişnuită şi, potrivit vocii lui Nikki, nu există nimic misterios în acest demers. Orice literat poate construi semne pe o suprafaţă plată. A fi scriitor, totuşi, implică un rol recunoscut în plan social şi o oarecare responsabilitate privind semnificaţia. Motivul pentru care Nikki vrea să scrie este acela că-şi doreşte un status – el vrea să devină o personalitate în societate. Dar cât de fericit era scriitorul la început prin prisma activităţii însăşi – descoperirea pieselor pe coala albă de hârtie

— Fără a întâlni încă recunoaşterea socială. Nu este întotdeauna un rol strălucitor sau norocos, pe care ţi-l

asumi şi vine cu un preţ; de aceea, ca multe alte roluri, împrumută un fel de putere celor care îmbracă acest costum.

Dar costumele diferă. Fiecare copil se naşte din părinţi diferiţi, învaţă o anumită limbă şi trăieşte într-o altă zonă şi într-un climat politic particular, având o percepţie diferită asupra propriei copilării – fie că trebuie să fie văzuţi, fie auziţi, fie că trebuie să se roage zilnic pentru a nu-şi pierde părerea bună despre ei, şi tot aşa. Niciun scriitor nu iese din copilărie virgin, fără a fi influenţat de părerile altor oameni cu privire la scriitori. Fiecare dintre noi se loveşte de prejudecăţi în legătură cu ce suntem şi cu ceea ce ar trebui să fim, în legătură cu ce înseamnă o scriere de valoare şi ce funcţii sociale îndeplineşte sau ar trebui să îndeplinească o scriere. Fiecare dintre noi are propriile idei în legătură cu ceea ce scriem în raport cu aceste prejudecăţi. Dacă nu încercăm să ne conformăm acestor prejudecăţi, dacă ne împotrivim sau găsim altele pe care le folosim pentru a ne justifica, acestea vor afecta vieţile noastre de scriitori.

Eu însumi am crescut într-o societate care, la prima vedere, părea a fi lipsită de astfel de prejudecăţi. În mod sigur, actul scrierii şi arta nu reprezentau subiecte primordiale în conversaţia cotidiană din Canada în momentul în care m-am născut

— Anul 1939, la două luni şi jumătate de la declanşarea celui de-al Doilea Război Mondial. Oamenii aveau alte preocupări în plan mental şi, chiar dacă n-ar fi avut, nu s-ar fi gândit la scriitori. Într-un articol intitulat „Canadienii pot citi, dar fac acest lucru?”, publicat într-o

revistă nouă ani mai târziu, poetul Earle Birney a afirmat că majoritatea canadienilor au numai trei cărţi voluminoase în casă: Biblia, operele lui Shakespeare şi Testamentul lui Omar Khayyam, tradus de Edward Fitzgerald.

Părinţii mei s-au născut în Noua Scoţie, o provincie în care am avut sentimentul unui exil toată viaţa. Tatăl meu s-a născut în 1906, fiind fiul unui fermier dintr-o regiune cu păduri. Mama lui a fost profesoară şi ea a fost cea care l-a încurajat pe tatăl meu să fie autodidact – prin cursuri de corespondenţă, întrucât în proximitate nu existau şcoli. Apoi el a urmat cursurile Şcolii Normale, a predat la o şcoală gimnazială, perioadă în care a economisit bani, a primit o bursă, a lucrat într-un depozit forestier, a locuit în cort pe timpul verii, şi-a gătit singur, s-a ocupat de distrugerea coloniilor de iepuri pentru un salariu de mizerie, a reuşit să-şi gestioneze banii, astfel încât să trimită şi „acasă" pentru ca cele trei surori să urmeze cursurile liceale şi a încheiat cu un doctorat în Entomologie forestieră. După cum vă daţi seama, el a avut credinţă în propriile forţe şi Henry David Thoreau a fost unul dintre scriitorii pe care el i-a admirat.

Mama tatălui meu a fost doctor la ţară, genul acela de femeie care conducea o căruţă şi înfrunta viscolele pentru a aduce pe lume nou-născuţii pe mesele din bucătărie. A fost o femeie băieţoasă, căreia i-a plăcut să călărească şi să patineze, nu avea ajutor suficient pentru treburile casei şi exersa la pian

— A făcut multe eforturi pentru a deveni o doamnă – cu un roman ţinut pe genunchi. Tatăl meu a remarcat-o în

timp ce se dădea pe o balustradă de la Şcoala Normală, moment în care a decis că ea este fata cu care se va căsători.

Până la naşterea mea, tatăl meu a condus o mică staţie de cercetare a insectelor de pădure, situată în partea de nord din Québec. În fiecare primăvară, părinţii mei plecau din nord; în fiecare toamnă, când zăpezile se întorceau, ei reveneau în oraş

— De fiecare dată în alt apartament. La vârsta de şase luni, am fost cărată într-un sac în pădure, şi acest peisaj a devenit oraşul meu natal.

Copilăriile scriitorilor trebuie puse în legătură cu vocaţia acestora, dar când priveşti aceste copilării, ele diferă, de fapt, foarte mult. Ce au adesea în comun sunt cărţile şi singurătatea, iar copilăria mea a fost una dintre acestea. Nu existau filme sau teatre în Nord, iar radioul era un obiect destul de rar. Dar întotdeauna erau cărţi. Am învăţat să citesc devreme, eram o cititoare avidă şi citeam absolut orice îmi cădea în mână – nimeni nu mi-a interzis niciodată să citesc. Mamei mele i-au plăcut copiii liniştiţi, iar un copil care citeşte este foarte liniştit.

Deoarece nu mi-am cunoscut rudele, bunicii mei au fost – nici mai mult, nici mai puţin – personaje mitologice, precum bunicuţa din Scufiţa Roşie, şi probabil că acest fapt a avut influenţă asupra carierei mele de scriitoare – incapacitatea de a distinge între real şi imaginar sau, mai degrabă, percepţia că ceea ce noi considerăm real este, de asemenea, imaginar: fiecare viaţă trăită este, totodată, o viaţă interioară, o viaţă creată.

Mulţi scriitori s-au despărţit definitiv de copilărie:

mulţi au avut povestitori ai propriilor vieţi. Primul meu povestitor a fost fratele meu; la început, am fost doar ascultător, dar apoi mi s-a permis să mă alătur. Regula era să continui până în momentul în care nu mai aveam idei sau doream să redevin ascultător. Laitmotivul poveştii noastre era o cursă între animale supranaturale, ce trăiau pe o planetă îndepărtată. O persoană obişnuită îşi putea imagina nişte iepuri, însă ale noastre erau nişte animale carnivore şi puteau zbura. Poveştile erau cu aventuri: războaiele, armele, duşmanii şi aliaţii, comorile ascunse şi evadările periculoase erau principalele teme.

Poveştile se derulau seara şi în momentele în care ploua; în restul timpului, viaţa era vioaie şi practică. Era prea puţin de spus despre delictele morale şi sociale – noi le-am întâlnit rareori. Eram instruiţi să evităm stupidităţile banale – nu aprindeţi focul în pădure, nu vă aplecaţi deasupra bărcii, nu înotaţi în timpul furtunii – lucruri de acest gen. Deoarece tatăl meu construise totul – cabana în care trăiam, mobilierul, docul pentru barcă şi altele – aveam acces la ciocane, fierăstraie, freze, burghie şi la tot felul de instrumente cu vârf ascuţit, cu care ne jucam. În sfârşit, am fost învăţaţi să curăţăm o armă (să scoţi mai întâi gloanţele, să nu te uiţi pe ţeava armei prin partea din faţă) şi să omorâm rapid un peşte (lama de cuţit să fie înfiptă între ochii peştelui). Fandoselile şi smiorcăielile nu ne erau admise; fetelor nu le erau permise într-o măsură mai mare decât băieţilor; plânsul nu era privit cu indulgenţă. Dezbaterea raţională era uşor dispreţuită, precum şi curiozitatea în privinţa oricărui lucru.

Dar în adâncul meu nu eram o raţionalistă. Eram cel

mai tânăr şi mai plângăcios membru al familiei, adesea trimisă la culcare din cauza oboselii şi, de aceea, percepută drept sensibilă şi un pic bolnăvicioasă; poate pentru că m-am arătat neinteresată de lucrurile obişnuite, precum tricotatul, croitoria şi hrănitul iepurilor. Eu mă percepeam drept mică şi inofensivă în raport cu ceilalţi. Eram un trăgător slab, de exemplu, cu un pistol de calibru 22, şi nu prea pricepută să mânui o secure. Mi-a luat ceva timp să înţeleg că cel mai tânăr membru al unei familii de dragoni este, totuşi, un dragon din punctul de vedere al celor care consideră dragonii periculoşi.

Aveam cinci ani în 1945, când războiul s-a terminat şi clovnii coloraţi şi baloanele au reapărut. În această perioadă am început să vizitez mai multe oraşe şi să cunosc diverşi oameni. Explozia pieţei imobiliare după război era în curs şi casa în care locuiam era una de tip „cutie de chibrituri”. Dormitorul meu era zugrăvit în culoarea piersicii, ceea ce nu se mai întâlnise – niciun alt dormitor în care dormisem vreodată nu avusese pereţii zugrăviţi. Pentru prima oară am mers la şcoală, în lunile de iarnă. Şezutul în bancă toată ziua mă obosea şi am fost trimisă, în repetate rânduri, să mă odihnesc.

Pe la vârsta de 7 ani am scris o piesă. Protagonistul era un uriaş; temele erau crima şi pedeapsa; crima era inventată, aşa cum îi stătea bine unui viitor romancier; pedeapsa era distrugerea până la moarte. Dar cine urma să joace această capodoperă? Nu puteam întruchipa toate personajele în acelaşi timp. Păpuşile au fost soluţia. Am construit personaje din hârtie şi o scenă dintr-o cutie de carton.

Această piesă nu a înregistrat un succes răsunător. Mi-aduc aminte că fratele meu şi amicii săi au urmărit-o râzând, fapt ce a reprezentat pentru mine o experienţă timpurie de critică literară. Am încetat să scriu piese şi am început un roman; dar niciodată nu am reuşit să trec de scena deschisă, în care personajul principal – o mătuşă – era trimisă cu o plută în josul râului. Poate că pretenţia de a concepe o scriere de dimensiuni mai mari mă depăşea. În orice caz, am încetat să scriu acel roman şi am uitat totul. În schimb, m-am apucat să pictez şi să desenez haine pentru doamne cu ţigara în mână, care purtau rochii extravagante şi tocuri foarte înalte.

La vârsta de opt ani ne-am mutat din nou, într-un alt bungalou construit după război, de această dată în apropierea centrului Toronto, în acea perioadă un oraş de provincie plicticos, cu vreo 7.000 de locuitori. Dădeam piept cu viaţa reală, în forme întruchipate de alte fetiţe – modestie prefăcută şi snobism, un stil de viaţă bizantin construit pe şuşoteli, clevetiri vicioase şi incapacitatea de a-şi reţine răutăţile fără să le împrăştie şi miorlăituri de pisică. Eram mult mai familiară cu abordarea directă a băieţilor: frânghia ce-ţi ardea încheietura mâinii şi trucul degetului amorţit îmi erau familiare – dar fetiţele erau aproape o specie străină. M-au făcut foarte curioasă, şi aşa am rămas.

Am ajuns la sfârşitul anului 1940. Femeile, întrucât nu mai trebuia să ia parte la producţia de război, au fost trimise acasă, şi explozia demografică s-a declanşat (cunoscută „Baby Boom”): căsătorită şi cu patru copii era imaginea desăvârşită, ideal ce s-a păstrat pentru următorii

15 ani. Canada înregistra o stagnare în plan cultural, pe care nu am putut să o depăşim prin forţa ideologică – au existat totuşi câteva aventuriere precum Amelia Earhart, un exemplu în acest sens, câteva femei savante, femei independente şi chiar cu puncte de vedere radicale, în perioada anilor ’30—40, care s-au sprijinit reciproc; cu toate acestea, viaţa casnică era curentul recunoscut.

Dincolo de acestea, exista un substrat al fricii: declanşarea bombei atomice, războiul rece; era important să priveşti lucrurile în normalitatea lor, dintr-o perspectivă obişnuită, cât mai non-comunist cu putinţă. Mi s-a întâmplat ca proprii părinţi să fie percepuţi de alţii drept excentrici; probabil drept nişte nebuni inofensivi, probabil atei sau lipsiţi de înţelepciune în unele privinţe. Am încercat să fiu ca toţi ceilalţi, deşi nu-mi era prea clară semnificaţia ideii de „ceilalţi”.

În anul 1949 împlineam 10 ani, vârstă la care am descoperit pentru prima oară înregistrările cântecelor lui Patti Page: am început să fiu atrasă de cultura populară spre consternarea părinţilor mei. Era vârsta la care rosteam, cu o voce nazală, serialele melodramatice difuzate la radio, cele difuzate pe timpul nopţii, precum The Green Hornet şi Inner Sanctum, şi reclamele revistelor ce prezentau microbi înspăimântători şi îndemnau gospodarii să declanşeze un război murdăriei. Acneea, respiraţia neplăcută, mătreaţa şi transpiraţia erau alte boli care cuprinseseră populaţia, iar eu eram fascinată de reclamele comicilor – povestiri ale eşecului social amortizate de un tub cu pastă de dinţi sau de fabule despre Charles Atlas, ale cărui exerciţii de întreţinere a

corpului opreau huliganii să-ţi arunce cu nisip în faţă pe plajă.

În acea perioadă am citit operele complete ale lui Edgar Allan Poe: Poe era în librăria şcolii, el nu trata problematica sexului, motiv pentru care era considerat drept o lectură potrivită pentru copii. Îmi erau interzise lucrările lui E. Nesbit, în schimb am citit tot ce am găsit din colecţia de poveşti populare scrisă de Andrew Lang. Nu aveam nevoie de scrierile lui Nancy Drew, fata detectiv – căci reprezenta un exerciţiu prea educativ pentru mine –, însă m-am îndrăgostit la vârsta de 12 ani de Sherlock Holmes, o pasiune iremediabilă, dar solidă.

În acea perioadă frecventam deja cursurile liceale, deşi eram mult mai tânără. Copiilor le era permis atunci să treacă peste nişte clase, dar nu puteau să absolve până la vârsta de 16 ani, aşa că m-am trezit într-o clasă cu tineri mult mai mari decât mine. Ca reacţie am dezvoltat anemie şi nişte zgomote ciudate la inimă, aşa că mai mereu plecam de la cursuri să mă odihnesc. Dar anul următor fiind mai mare, toţi cei cu haine de piele şi motociclete plecaseră deja, iar mie mi se administra ficat prăjit şi vitamine cu fier pentru stimulare, aşa că aş putea spune că lucrurile s-au mai redresat într-o anumită măsură.

Aveam 15 ani când Elvis Presley îşi făcea debutul: aşa că am putut dansa atât vals, dar şi rock-and-roll, dar lipsea tango-ul, căci nu era la modă în acea perioadă. Era epoca opiului, a filmelor vizionate în aer liber din maşină, a articolelor bine scrise de adulţi despre pericolele strangulării şi a indispoziţiilor. Educaţia sexuală nu exista în şcoli – profesorul de sport pronunţa cuvântul sânge

chiar literă cu literă, ca fetele să nu leşine la rostirea acestuia. Fetele care rămâneau însărcinate dispăreau imediat. Fie recurgeau la metoda avortului, prin care copiii erau uciși sau rămâneau schilozi, fie aveau nunţi rapide şi apoi spălau scutece, fie erau ascunse prin Case pentru Femei Nemăritate, unde erau puse să cureţe duşumele. Exista un destin ce trebuia evitat cu orice preţ şi corsetul din cauciuc la pantalonaşi era util în acest sens. Toată cultura părea înzestrată să încetinească excitaţia îngrădită cu un zid înalt de cărămidă.

Cu toate acestea, am învăţat multe lucruri despre sămânţa dătătoare de viaţă prin intermediul paginilor tipărite. Lectura mea până la vârsta de 16 ani a fost considerabilă, dar fără selecţie – orice de la Jane Austen la revistele siropoase, de la romanele de ficţiune la Moby Dick –, dar puteau fi împărţite în trei secţiuni: cărţile din programa şcolară, cărţile citite, în mod public, în afara orelor de curs – găsite în casă sau de la bibliotecă – şi cărţile considerate tabu, pe care aruncam privirea pe furiş în timp ce persoana ce ne supraveghea umbla după vecinii fluşturatici – aşa am pus mâna pe Forever Amber şi The Blackboard Jungle, ultima un imn închinat bluzelor transparente din nailon.

Cea mai scandalizantă dintre acestea a fost Peyton Place, cumpărată pe furiş de la magazinul din colţul străzii şi citită pe acoperişul garajului, la care se ajungea cu o scară şi era confortabil de plat. Personajul principal al acestei cărţi voia să devină scriitoare, dar experienţele trăite au condus-o la o extremă dezgustătoare. Nu contează – în mod sigur, a avut suficient material pe care

să-l folosească în scriere. Incest, boli venerice, viol, vene suferinde de varice – totul era acolo.

La şcoală, în schimb, planul de învăţământ era stabilit de britanici, cu alte cuvinte premodern. Am presupus că această direcţie urmărea evitarea discuţiilor deschise referitoare la sex, deşi existau materiale suficiente pe această temă, atât ca teorie, cât şi ca practică, ce se terminau cu un dezastru – Romeo şi Julieta, Moara de pe Floss, Tess d'Urbervilles, Primarul din Casterbridge. Exista suficientă poezie. Metoda de predat se fixa pe texte, şi numai asupra textelor. Noi învăţam să memorăm aceste texte, le analizam structura şi stilul, şi făceam precizări pe marginea lor, dar niciunul dintre aceste texte nu era plasat într-un context istoric sau biografic. Cred că era un exces ce aparţine curentului Noului Criticism, deşi nimeni nu a menţionat acest termen; şi nimeni nu vorbea despre actul scrierii ca un proces sau ca o vocaţie – ca ceva real aşa cum o fac, în prezent, oamenii.

În aceste condiţii, cum se face că eu mi-am ales să devin scriitoare? A fost puţin probabil că voi face acest lucru, cum a fost la fel de puţin probabil şi să aleg, aşa cum tu ai putea alege să devii avocat sau stomatolog. S-a întâmplat, pur şi simplu, în 1956, în timp ce traversam terenul de fotbal în drumul de la şcoală spre casă. Am scris un poem în minte şi apoi l-am notat şi, după aceea, să scriu a devenit singurul lucru pe care mi l-am dorit. Nu am realizat că acest poem nu era bine scris şi, chiar dacă aş fi ştiut, nu m-ar fi interesat. Nu a fost un rezultat, căci experienţa m-a copleşit: a fost ca un şoc electric. Tranziţia spre devenirea mea ca scriitor a fost instantanee, precum

transformarea unui funcţionar de bancă docil într-un monstru veninos dintr-un „mare” film. Oricine poate crede că am fost expusă la un soi de raze chimice sau cosmice de felul celor care modifică şobolanii în nişte entităţi gigantice sau oamenii în corpuri invizibile.

Nu eram totuşi la vârsta la care să fiu conştientă de ceea ce mi se întâmplă. Dacă aş fi citit mai mult despre vieţile scriitorilor sau chiar câte ceva despre ei, aş fi tăinuit ruşinoasa transformare care mă cuprinsese. În loc să o anunţ, spre şocul grupului de fete cu care îmi serveam pachetul cu mâncare la prânz în cofetăria liceului. Una dintre ele, din momentul în care am spus, s-a gândit că sunt foarte curajoasă „să vin cu aşa ceva”;

ea mi-a spus că am mult curaj. Într-adevăr, eram pur şi simplu o neştiutoare.

A fost, de asemenea, o decizie care i-a înspăimântat pe părinţii mei: toleranţa lor pentru omizi şi albine, precum şi pentru alte forme de viaţă nu includea însă artiştii. După cum obişnuiau, au decis să aştepte în speranţa că această hotărâre a mea era doar o etapă, făcându-mi însă sugestia cu privire la necesitatea de a avea un serviciu din care să câştig bani. Una dintre prietenele mamei a fost însă mai optimistă. „Este frumos, draga mea”, a spus ea, „întrucât vei putea cel puţin să lucrezi acasă”. (Ea a considerat, probabil ca majoritatea femeilor înţelepte, că voi avea un cămin. Ea nu era la curent cu calomniile referitoare la femeile scriitor şi nu ştia că se comenta că aceste creaturi sterpe şi dedicate îşi neglijau îndatoririle în favoarea unei denaturări a virginităţii sau a suicidului – suferinde de una sau de

cealaltă.)

Dacă aş fi ştiut ce implică rolul pe care mă pregăteam să-l îndeplinesc, nu doar ca scriitor, dar şi ca femeie scriitor – irevocabil osândit! – aş fi aruncat stiloul, a cărui peniţă scăpa picături de cerneală albastră, sau m-aş fi protejat cu un pseudonim, precum B. Traven, autorul Comorii din Sierra Madre, a cărui identitate reală nu a fost descoperită niciodată. Sau, precum Thomas Pynchon, nu aş fi dat niciodată interviuri, nici nu aş fi permis ca fotografia mea să apară pe coperţile cărţilor; dar eram prea tânără în acea perioadă ca să cunosc asemenea trucuri, iar acum este prea târziu.

În biografii există anumite momente în tinereţe care prezic traiectoria viitorului artist sau om de ştiinţă sau politician. Copilul trebuie să fie părintele tatălui, iar dacă nu este, biograful trebuie să execute nişte tăieturi şi copieri şi să lipească pe un alt cap pentru a face ca totul să se potrivească. Noi ne dorim atât de mult să credem într-un univers logic. Dar când mă uit în urmă, mă întorc până la momentul în care am început să scriu şi nu descopăr nimic care să-mi explice direcţia bizară după care m-am ghidat; sau nimic ce nu poate fi găsit în vieţile multor oameni care nu au devenit scriitori.

Când am publicat prima mea colecţie autentică de poezie la 26 de ani – „autentic” ca antonim la pamfletele scurte pe care le-am scris la o maşină de tipărit în pivniţa unui prieten, căci aşa era la modă în acele vremuri – fratele meu mi-a scris „Felicitări pentru prima ta carte de poezie. Obişnuiam să fac astfel de lucruri când eram mai tânăr”. Şi probabil că aceasta este cheia. Noi am

împărtăşit multe preocupări în copilărie, dar el a renunţat şi s-a orientat către alte genuri de divertisment, iar eu nu.

Eram atunci, în 1956, încă în perioada liceului, fără să am pe cineva care să-mi împărtăşească punctul de vedere în legătură cu ce ar trebui, sunt în stare şi s-ar cuveni să fac. Nu cunoşteam niciun scriitor, cu excepţia mătuşii mele, care scria poveşti pentru copii în revistele şcolii de duminică, care, potrivit gândirii mele puerile, nu se puneau la socoteală. Niciunul dintre romancierii, ale căror cărţi le-am citit – niciunul dintre cei care au scris pentru adulţi, cu sau fără valoare literară – nu mai trăia sau nu locuia în Canada. Cu toate acestea, nu am început, în mod serios, să mă interesez de alţii ca mine, să-i scot din peşterile lor umede şi din grotele lor secrete, aşa încât percepţia mea la vârsta de 16 ani era cea a unui om obişnuit: puteam distinge doar ceea ce îmi era arătat în mod vizibil. Era ca un rol public al scriitorului – un rol asumat pentru recunoaştere, se pare, în alte ţări şi pentru acele vremuri, care nu a existat în Canada sau poate că a existat, dar s-a stins. Să-l citez pe A.M. Klein în „Portretul unui poet ca peisaj” – un poem pe care nu-l citisem încă, dar pe care l-am descoperit din întâmplare şi l-am tipărit –

Este posibil ca el să fi murit şi să nu fi fost descoperit.
Este posibil să fi fost găsit undeva într-o cămăruţă îngustă,
ca într-un roman poliţist, Şezând, cu ochii ieşiţi din orbite,
şi gata să-i cadă peste faţă…

Suntem siguri doar de societatea noastră reală El a dispărut; pur şi simplu, el nu contează…

…este, dacă este, un număr, un X, un Domn Smith
într-un registru de hotel, – incognito, pierdut, lacunar.6

Prima mea idee despre scriere a fost aceea că aş putea scrie poveşti romantice siropoase pentru revistele de scandal – acestea plăteau bine, aşa m-a informat Writers Markets – şi să mă servesc de aceste foloase, în timp ce scriam literatură, în mod serios; dar după câteva încercări, mi-am dat seama că îmi lipsea vocabularul. Următoarea mea idee a fost aceea că ar trebui să urmez o şcoală de jurnalism şi apoi să lucrez la un ziar; m-am gândit că un stil de scriere m-ar putea conduce la un altul – stilul pe care mi-l doream, care a devenit, până în prezent, o îmbinare între Katherine Mansfield şi Ernest Hemingway. Dar după ce am discutat cu un jurnalist de profesie

— Un văr de-al doilea din partea părinţilor, care a încercat să mă descurajeze – m-am răzgândit, întrucât mi-a spus că eu, ca femeie, voi fi pusă să scriu necrologurile şi rubrica mondenă, şi nimic altceva. Aşa că, reuşind să iau examenele de admitere la universitate, despre care aveam coşmaruri, mi-am pierdut minţile. Mă gândeam că odată ce voi absolvi, puteam preda ceva sau cuiva. Acest gând nu era atât de rău, deoarece urma o vacanţă lungă de vară, în timpul căreia puteam să-mi scriu operele.

Aveam 17 ani; era anul 1957. Profesorii noştri ne aduceau la cunoştinţă că suntem destul de prostănaci, nici măcar emoţionaţi precum veteranii de război care s-au reîntors acum o decadă, cu experienţă şi dornici de cunoaştere, şi nici măcar la fel de emoţionaţi precum cei mai stângaci care au provocat agitaţie în anii ’30, când ei înşişi urmau cursurile universitare. Aveau dreptate: în general, noi eram destul de prostănaci. Băieţii erau cam indiferenţi, iar fetele preocupate de viitorul lor ca soţii.

Băieţii purtau pulovere de culoare gri, sacouri şi cravate, iar fetele pulovere de caşmir şi cercei sub forma unor butoni din perle.

Dar acolo mai erau şi alţii. Aceştia purtau fulare negre şi în cazul fetelor – costume negre de balerine pe sub fuste, pantalonii strâmţi nu fuseseră creaţi încă, iar fustele erau obligatorii. Aceştia erau puţini la număr, deseori strălucitori, consideraţi snobi şi la care se făcea referire prin expresia „artiştii foamei”. La început, aceştia mă înspăimântau, iar, după câţiva ani, la rândul meu, am ajuns să-i îngrozesc pe alţii. Nu trebuia să faci nimic deosebit să insufli această teamă: trebuia doar să înţelegi simpatiile şi antipatiile şi să priveşti lucrurile dintr-un anumit unghi – mai puţin cosmetizat, mai palid la faţă. Sfrijit şi, bineînţeles, să fii mai sobru la îmbrăcăminte, precum Hamlet – toate acestea sugerau că tu eşti capabil să te gândeşti la lucruri mult prea esoterice pentru oamenii obişnuiţi. Tinerii obişnuiţi vorbeau ironic despre aceştia, cel puţin despre băieţi, şi uneori îi trânteau în nămeţii de zăpadă. Fetele se presupunea că sunt mai fermecătoare decât cele cu pulovere din caşmir, dar, totodată, mai guralive, mai nebune, mai meschine şi subiect al practicilor tantra: să ai o relaţie cu o asemenea fată era, de aceea, mult mai periculos decât ar fi meritat orice act sexual.

Artiştii foamei” nu erau interesaţi de literatura canadiană, chiar deloc la început; ca toţi ceilalţi, abia ştiau de existenţa ei. Jack Kerouac şi Beat Generation au apărut la sfârşitul anilor ’50 şi au devenit cunoscuţi prin intermediul paginilor revistei Life, dar nu au trezit un

interes deosebit în rândul acestora, cum ai fi putut crede: preocupările noastre vizau mai mult literatura europeană. Se presupunea că eşti familiar cu Faulkner şi cu Scott Fitzgerald, cu Hemingway, Tennessee Williams şi Eugene O'Neill pentru tendinţele dramatice, cu Iarna vrajbei noastre scrisă de Steinbeck, cu Whitman şi Dickinson într-o anumită măsură, cu Henry Miller pentru cei care aveau un exemplar de contrabandă – lucrările sale erau interzise –, cu James Baldwin pentru drepturile civile ale maselor, Eliot, Pound, Joyce, Woolf şi Yeats şi tot aşa, dar Kierkegaard, Steppenwolf, Samuel Beckett, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Franz Kafka, Ionesco, Brecht, Heinrich Boll şi Pirandello erau nume magice. Flaubert, Proust, Baudelaire, Gide, Zola, iar celebrii scriitori ruşi – Tolstoi, Dostoievski – erau citiţi de unii. Ocazional, pentru a şoca, cineva putea pronunţa numele lui Ayn Rand: se credea că este un act de curaj, căci personajul masculin violează personajul feminin, iar ei îi place, deşi acestea reprezintă, de fapt, substratul multor filme hollywodiene, cu certuri, insulte, uşi trântite, care se rezolvă în final.

Pentru o ţară care se presupunea că este o colonie, atât de fermă – încă – sub influenţa culturală a fărâmiţatului Imperiu Britanic, scriitorii britanici contemporani erau într-o mică măsură semnificativi. George Orwell nu mai era, dar era încă citit; la fel şi Dylan Thomas. Jurnalul auriu a lui Doris Lessing, recunoscut de câteva femei deosebite, era citit în secret de mult mai multe. Iris Murdoch abia se lansase şi era considerat suficient de ciudat ca să devină interesant; Graham Greene era încă în viaţă şi era respectat, deşi nu aşa cum avea să

fie mai târziu. Christopher Isherwood avea o anumită etichetă, căci fusese în Germania în perioada în care nazismul ştii erau în creştere. Scriitorul irlandez Flann O'Brien avea un prieten neînsemnat, dar devotat, precum Connolly în The Unquiet Grave. Realul impact britanic s-a produs printr-un program subversiv de radio intitulat The Goon Show, cu Peter Sellers, şi Beyond the Frânge, cunoscut după o înregistrare a acestuia

— După cum îmi amintesc.

Primul grup artistic în care m-am implicat a fost teatrul popular. Nu mi-am dorit să fiu actriţă, dar ştiam să pictez decoruri şi puteam fi cooptată într-un act, într-o parte minoră. Pentru o vreme am desenat şi am tipărit afişe pentru teatru ca o alternativă la munca într-un magazin universal; nu eram foarte pricepută, dar în acea vreme nu prea aveam concurenţă. Grupul artistic era mic, cum erau toate grupurile artistice din Canada, şi fiecare era conectat la acesta, în mod obişnuit oferind mult mai mult timp decât în orice alt domeniu de activitate. eram colegi, de asemenea, cu cântăreţii de muzică populară

— Era la modă să culegi balade din popor şi să cânţi la instrumente precum harpaşi, prin intermediul lor, am acumulat un repertoriu impresionant de bocete şi intrigi cu crime săvârşite cu sânge rece şi cântece obscene.

În toată această perioadă am scris, în mod impus, în condiţii improprii, plină de speranţă. Am scris absolut în toate formele posibile – poeme, ficţiune, proză de non-ficţiune şi apoi, în mod sârguincios, le-am bătut la maşină, folosind toate cele patru degete pe care am continuat să le angajez până în prezent. În înila de lectură a colegiului

eram obsedată să descopăr cele câteva reviste subţiri de literatură – cred că erau în număr <l C 5 – publicate în Anglia şi mă întrebam de ce unele poeme din aceste reviste puteau fi analizate mult mai bine de un editor «vlavios cu barbă albă decât aş fi putut eu.

După o vreme, am început să public în revistele literare ale campusului – prin intermediul unui plic ştampilat, metodă pe care am învăţat-o din Writers Markets – într-una din cele cinci subţiri reviste. (îmi foloseam iniţialele în loc de numele real – nu voiam ca vreo persoană importantă, să ştie că eram fată. Oricum, în liceu studiasem un eseu scris de Arthur Quiller-Couch care spunea că stilul „masculin" era îngroşat, puternic, energic şi tot aşa, şi cel „feminin" era pastelat, şters şi simplu. Scriitorii îndrăgesc să spună că sunt la fel de androgini precum capacităţile lor şi, fără îndoială, este adevărat, deşi se spune că majoritatea care susţin acest fapt sunt femei. Dar aceştia nu sunt neutri în general atunci când e vorba de interesele lor. Cel mai important este faptul că ei sunt trataţi în mod diferit, în special de critici, oricât de manifestă ar fi această diferenţiere; şi mai devreme sau mai târziu aceasta îi va afecta).

Când am primit prima mea scrisoare de confirmare din partea unei reviste literare, m-am plimbat ameţită toată săptămâna. A fost într-adevăr un şoc. Tot acest efort s-a direcţionat către, în adâncul inimii mele, ceea ce era un obiectiv nerealist, iar acum nu mai era deloc nereal. Totul era pe cale să devină realitate, ca într-un vag vis ameninţător sau ca într-un basm mult aşteptat. Citisem prea multe legende – aurul care se transforma în cărbune

dimineaţa, frumuseţea ce provoca tăieturi mâinilor – fără să ştiu că e vorba de farse şi hazard, şi ceva ascuns, probabil un preţ ucigător de plătit.

Prin intermediul revistelor literare şi, de asemenea, a unor profesori, care scriau pentru acestea, am descoperit o uşă ascunsă. Era ca o uşă pe un deal pleşuv – un tumul în iarnă sau un muşuroi de furnici. Din exterior, pentru un observator neavizat, nu există viaţă de remarcat; dar dacă ai descoperit uşa şi ai reuşit să-ţi faci propriul drum în interior, totul era o mişcare furioasă. Un întreg microunivers de activitate literară era în mişcare, chiar sub nasul meu.

Se pare că poeţii chiar existau în Canada; ei existau în pâlcuri mici, şi chiar şi în şcoli – „cosmopoliţii", „localnicii". Ei îşi negau apartenenţa la aceste şcoli şi apoi atacau poeţii care-şi arogau apartenenţa la ele; totodată, îi atacau pe entici, majoritatea dintre aceştia fiind colegii lor poeţi. Îşi adresau unul altuia nume scatologice; ei îşi scriau prezentarea reclamei la cărţi şi îşi făceau reciproc recenzii, atacându-şi prietenii şi cumpărându-şi adversarii ca să-i omoare, exact ca în literatură istorică a secolului al XVIII-lea; pontificau şi îndemnau la manifestări; ei se repezeau în spinii vieţii; ei sufereau.

Mai existau câţiva factori ce trebuie adăugaţi la fervoarea acelei perioade. Northrop Frye, profesor la colegiul la care eram eu înscrisă, tocmai publicase Anatomia criticii (1957), care a provocat senzaţie nu doar în ţară, ci şi peste hotare, în care a împărţit poeziile în două facţiuni: promit şi antimit. Însuşi Frye a făcut o declaraţie revoluţionară, revoluţionară nu doar la nivelul

Canadei, ci la nivelul oricărei societăţi, în special a uneia coloniale: „centrul realităţii este oriunde se întâmplă să fie şi circumferinţa acesteia, iar ceea ce îi dă naştere este imaginaţia oricui”.7 (Aşadar nu trebuia să fii de la Londra, Paris sau New York, la urma urmei!) în josul drumului, la un colegiu din proximitate era Marshall McLuhan; el a publicat Galaxia Gutenberg în 1960, generând o altă mişcare, de data aceasta în legătură cu media de masă şi efectele lor în procesul de percepţie şi posibila desuetudine a cuvântului scris. (Aşadar scriitorii din Londra, Paris şi New York erau în necazuri similare celor ale provincialilor!)

Dezbaterile despre mit şi media şi, în general, despre literat ură erau provocate, în majoritatea cazurilor, de către poeţi. Romancierii şi povestitorii, spre deosebire de poeţi, nu se grupaseră încă pe simpatii. Se publicaseră încă prea puţini romancieri canadieni, prea puţini se cunoşteau personal şi dintre aceştia mulţi locuiau în alte ţări, întrucât consideraseră în nu vor putea profesa ca artişti în Canada. Multe dintre aceste nume devin cunoscute la sfârşitul anilor ’60 şi începutul anilor ’70 – Margaret Laurence, Mordecai Richler, Alice Munro, Marian Engel, Graeme Gibson, Michael Ondaatje, Timoth l mdley, Rudy Wiebe – încă nu se puseseră definitiv în valoare.

Am descoperit că era mult mai uşor decât crezusem să (uHrunzi în lumea magică a muşuroiului de furnici – locul unde om menii, alţii decât cei la care tu te gândeşti că erau scriitori i pot accepta aceasta ca un lucru de dorit. În acea perioadă exista o boemă reală – un strat distinct al

societăţii şi foarte diferit de restul – şi odată ce pătrundeai, erai înăuntru.

Exista, de exemplu, o cafenea numită The Bohemian Embassy, amplasată într-o zonă părăsită a unei fabrici, unde poeţii se strângeau o dată pe săptămână să-şi citească poeziile cu voce tare. Odată ce am „publicat”, mi s-a cerut să fac acelaşi lucru. Am descoperit că era un lucru cu totul şi cu totul aparte de actorie. Cuvintele altor oameni erau un ecran, un paravan, dar să mă ridic şi să-mi citesc propriile cuvinte – o asemenea poziţie expusă, asemenea posibilităţi de a face un idiot din tine

— Aceasta mă îmbolnăvea. („Cititul poeziei – M a devenit rapid un fapt acceptat şi, de asemenea, aşteptat. Cu toate că aveam abia 10 ani de scenă, eram nerăbdătoare).

Întâlnirile în cafenele erau extraordinare din multe puncte de vedere. Unul dintre acestea consta în promiscuitatea lor, prin care înţeleg tipuri de persoane extrem de diferite care se adunau acolo. Tineri şi bătrâni, bărbaţi şi femei, publicaţi sau încă nu, neofiţi şi maturi, socialişti nebuni şi formalişti rigizi, toţi amestecaţi împreună la mesele acoperite cu feţe de masă şi cu sticla obligatorie de Chianti.

Un alt lucru era – cum să-l numesc? S-a născut în mine ceva ce la alţi oameni chiar şi la cei publicaţi, chiar şi la cei respectaţi – nu era prea bun. Unii erau minunaţi în acele vremuri, dar neuniform; alţii citeau aceleaşi poezii la fiecare întâlnire, alţii erau manieraţi, în mod insuportabil; alţii erau acolo, în mod evident, să agaţe femei sau bărbaţi. Să fi fost intrarea prin acea uşă către lumea poetică, în

mod necesar, o garanţie a unui fapt? Ce reprezenta, în astfel de condiţii, Certificatul de Aprobare? Cum să fi ştiut vreodată dacă ai primit un rang sau nu şi ce era totuşi acest rang? Dacă unii dintre aceşti oameni erau înşelaţi în privinţa talentelor proprii

— Şi în mod sigur se întâmpla – era posibil să mi se întâmple şi mie, oare? Şi gândindu-mă la acest fapt, ce însemna „bun”? Şi cine hotăra şi ce hârtie de turnesol se folosea?

Rămân acolo şi revin în 1961, la vârsta de 21 ani, când îmi foloseam degetele şi tocmai începusem să conştientizez în ce m-am implicat şi m-am întors la actul scrierii raportându-mă ca la o artă şi la scriitor ca la un moştenitor şi purtător al unui set de ipoteze sociale despre artă în general şi despre actul scrierii, în mod particular.

Există o trăsătură ce distinge actul scrierii de majoritatea celorlalte arte – aparenta sa democraţie, prin care eu înţeleg disponibilitatea aproape a fiecăruia de a fi folosit ca un mijloc de exprimare. Ca o reclamă recurentă într-un ziar, „De ce să nu fiu scriitor?... Nu se cere experienţă sau o educaţie specială”. Sau cum a spus Elmore Leonard unui tovarăş de stradă.

...Mă întrebi pe mine... dacă ştiu cum să notez cuvintele pe o foaie de hârtie? Aşa se face, omule, aşezi un cuvânt după un altul, după cum îţi vine în minte... Ai învăţat deja la şcoală cum să scrii, nu-i aşa? Aşa sper. Ai o idee şi o notezi ca să spui ce ai de spus. Apoi iei pe cineva să-ţi adauge virgulele acolo unde le este locul... Asta fac oamenii pentru tine.8

Ca să fii cântăreţ de operă nu trebuie să ai doar voce,

ci trebuie să te antrenezi şi mulţi ani, să fii compozitor trebuie să ai ureche muzicală, ca să fii dansator îţi trebuie şi un corp corespunzător, ca să joci pe scenă trebuie să fii capabil să-ţi aminteşti versurile şi tot aşa. Să fii un artist vizual se apropie, în prezent, de scris, în ceea ce priveşte aparenta sa uşurinţă

— Când auzi remarci de genul „Copilul meu de patru ani poate mai bine" – intuieşte invidia şi ironia, care-şi au originea în credinţa că artistul în discuţie nu este talentat cu adevărat, ci numai un norocos sau un operator îndemânatic, precum şi un farsor. Aşa se întâmplă probabil când oamenii nu mai disting ce talent sau abilitate neobişnuită trebuie să aibă un artist.

În ceea ce priveşte actul scrierii, foarte mulţi oameni cred în sinea lor că îşi au propria carte interioară, pe care ar scrie-o dacă ar avea timpul necesar.

Şi există ceva adevăr în acest fel de gândire. Mulţi oameni au o carte a lor – aşa e, ei au o experienţă despre care alţi oameni ar vrea să citească. Dar aceasta nu este acelaşi lucru cu „a fi scriitor".

Sau, formulat într-o manieră mai bizară: oricine poate săpa o groapă într-un cimitir, dar nu oricine este gropar. Necesită mai multă vigoare şi perseverenţă. Are, de asemenea, datorită naturii activităţii, un profund rol simbolic. Ca gropar, nu eşti doar o persoană care execută săpături. Porţi responsabilităţile proiectelor altor oameni, a temerilor şi fanteziilor acestora, a anxietăţilor şi superstiţiilor lor. Tu reprezinţi mortalitatea, chiar dacă îţi place sau nu. Şi aşa este cu orice rol public, inclusiv cel de scriitor, cu majuscula S: dar ca orice rol public,

semnificaţia acestui rol – conţinutul său emoţional şi simbolic

— Variază în timp.

Titlul acestui capitol a fost împrumutat dintr-o colecţie de povestiri scrisă în 1978 de Alice Munro. În Canada, această carte a fost intitulată Cine crezi că eşti? 9, dar editorii englezi l-au modificat în Rose şi fi o, iar editorii americani în The Beggar Maid. Probabil că aceşti editori s-au gândit că titlul original era într-o anumită măsură obscur pentru public; dar era, totodată, pe înţelesul oricărui cititor canadian al acelor timpuri, în special a cititorului care avea aspiraţii artistice.

Cartea este un Bildungsroman – datorită tinereţii şi educaţiei – despre o fată pe nume Rose, care a fost educată să devină o actriţă secundară. Ca fată, ea urmează cursurile riguroase ale unui liceu dintr-un orăşel canadian, iar la ora de limba engleză are sarcina de a copia şi a memora un poem. Rose este talentată şi are capacitatea de a recita rapid un poem, înainte de a-l copia. „Ce se aşteaptă Rose să urmeze?” întreabă Munro. „Uimire, complimente şi un respect aparte?” Dar nu este ceea ce primeşte. Profesoara crede că Rose face pe grozava, ceea ce este într-o anumită măsură adevărat. „Poţi şti poemul44, spune ea, „dar nu ai nicio scuză pentru faptul că nu ai procedat după cum ţi-am spus. Aşază-te şi notează-l. Vreau să scrii fiecare vers de trei ori. Dacă nu-l termini, poţi rămâne după ora patru”. Rose nu a trebuit să rămână după ora patru, şi când a ridicat mâna că l-a terminat de copiat, profesoara i-a spus: „Nu poţi crede că eşti mai bună decât ceilalţi, doar pentru că eşti capabilă să

memorezi poezii. Cine crezi că eşti?”10 Cu alte cuvinte, Rose nu este percepută că se poate remarca din masa obişnuită doar pentru că ea este capabilă să facă anumite lucruri pe care majoritatea nu le pot face.

Pentru actorie, citeşte scriitorul; pentru a memora un poem, citeşte compunerea unei poveşti. Atitudinea profesoarei este una cu care toţi artiştii din societatea occidentală de acum 200 de ani, dar mai ales din locurile provinciale, s-au confruntat. Într-adevăr, aceştia au formulat, în mod repetat, o serie de întrebări în legătură cu aceste probleme, concomitent cu dialogul pe care l-am început – unul dintre acestea fiind cel dintre Nikki şi vocea sa interioară în Femeia nisipurilor. Este scriitorul – scriitorul care aspiră să nu fie doar un furnizor de material pentru ziar sau un adept al formulei de ficţiune

— Este o persoană atât de deosebită şi, în acest caz, cum?

DUPUCITATEA:

Mâna Jekyll, mâna Hyde şi Dublul cel Alunecos

De ce sunt întotdeauna doi?

Tu însă, când faci milostenie, să nu ştie stânga ta ce face dreapta ta; Ca milostenia ta să fie într-ascuns şi Tatăl tău, Care vede în ascuns, îţi va răsplăti ţie.

Matei 6: 3 – 4

Păsări ale pasiunii şi ale veseliei.

V-aţi părăsit sufletele pe pământ!

Dar le aveţi şi în ceruri, totodată.

O viaţă dublă în noi teritorii?

John Keats, „Bards of Passion and of Mirth”.

Puterile observaţiei înălţate dincolo de normal

presupun o detaşare rxtraordinară: sau mai degrabă un proces dublu, preocuparea excesivă şi identificarea vieţilor celorlalţi, şi în acelaşi timp o monstruoasă detaşare… Tensiunea dintre a fi detaşat şi a fi implicat: acest fapt defineşte scriitorul.

Nadine Gordimer, Introduction, Selected Stories2

Am crescut într-o lume a dublurilor. Generaţia copilăriei mele nu a avut televiziune – generaţia noastră a fost epoca volumelor de comedie – şi în acestea, un supererou era un nimeni dacă nu avea un alter ego care era într-adevăr, un nimeni. Superman era într-adevăr un Clark Kent cu ochelari, (aptain Marvel era într-adevăr vânzătorul de ziare infirm Billy

Batson, Batman era într-adevăr Scarlet Pimpernel, un fel de tovarăş care juca rolul unui bărbat batjocorit în „viaţa reală”.

— Sau era celălalt mod de a privi? înţelegeam aceşti oameni la nivel emoţional – fiecare copil o făcea. Supereroul, uriaş, puternic şi bun, era ceea ce ne doream noi să fim; „cel real”, care trăia într-adevăr şi care era mic şi slab şi imperfect şi la mila fiinţelor de a fi mai puternic decât noi, era ceea ce eram noi, de fapt. Yeats şi teoria sa referitoare la persoane nu avea legătură cu noi.

Noi ştiam prea puţin despre ceea ce erau supereroii noştri

— Printre altele – proiecţii reflectate de începutul mişcării romantice. Da, erau exemple timpurii ale măştilor travestiului şi dublurilor. Da, în religia ortodoxă Dumnezeu coboară pe pământ ca Iisus din Nazareth, un sărman dulgher. Da, Odin, Zeus şi Sf. Petru au colindat lumea ca

cerşetori în legendă şi în basm, recompensându-i pe cei care i-au tratat cum se cuvine, plătindu-şi datoriile celor care i-au izgonit. Dar Romantismul, prin excelenţă, a lansat dublul în conştiinţa populară drept un lucru care există şi, mai ales, aşteptat de artişti.

Isaiah Berlin, în Originile Romantismului3, a evidenţiat, cu succes, diferenţele între „iluminarea" scriitorului sau a artistului din secolul al XVIII-lea – servitor al ideilor universale, susţinător al stabilităţii, patronat de puterile existente – şi versiunea romantică, aşa cum a fost popularizată (prin alte locuri) în opera lui Puccini, Boemia – răzvrătitor, sărac, dar nu de închiriat. În mansardele lor, flămânzi şi creând opere geniale; restul societăţii îndopându-se la mese, râgâind şi ignorându-i. Artiştii sunt totuşi cei care au identităţi ascunse, puteri secrete şi – dacă posteritatea merge pe drumul lor – ultimul hohot. Este mult mai mult în ceea ce-i priveşte decât pare!

În ceea ce priveşte pe artiştii care sunt şi scriitori, ei sunt de două ori depăşiţi de dragul actului scrierii care împarte şinele în două. De aceea, în acest capitol voi discuta despre dublul scriitorului.

Întotdeauna am fost intrigată de poemul obsedant scris de Browning, „Childe Roland în drum spre Turnul întunecat44 Naratorul este Childe Roland, care este în căutarea unui lucru, un obiect care nu este niciodată numit, deşi noi presupunem că nu este Sf. Graal. De obicei, într-o căutare ai în vedere o ţintă de valoare – ceva de găsit, ceva de câştigat – şi multe obstacole de-a lungul drumului să le depăşeşti, şi aşa trebuie să fi fost cu Childe

Roland. Dar căutarea sa a devenit, cu fiecare pas, mai lipsită de speranţă şi mai jalnică. Un bătrân îşi bate joc de el – acesta este întotdeauna semn rău în căutăriiar curajul îi cedează deznădăjduirii pe măsură ce peisajul prin care călătoreşte devine din ce în ce mai degradat şi mai mlăştinos. În cele din urmă, când se aşteaptă mai puţin, apare Turnul întunecat şi el îşi dă seama că fusese prins într-o capcană: peisajul îl făcuse prizonier şi nu mai avea cale de ieşire. Mai mult, era înconjurat de fantomele celor care iniţiaseră aceeaşi căutare şi eşuaseră şi se aşteptau ca şi cu el să se întâmple la fel, motiv pentru care el bănuieşte că şi căutarea lui este sortită pierii.

Turnul este o structură ameninţătoare, este stabil, impenetrabil şi unic în lume, ni se spune, şi stă ca ceva ce poate fi numit un corn de melc. Acesta este un plictisitor instrument muzical; Browning a preluat termenul de la Chatterton, care îl folosea în sensul de „trompetă” şi mă gândesc că Browning vrea să sugereze că are un sunet necorespunzător, ce se potrivea cu decorul. Oricum, cornul de melc reprezintă o provocare pentru oricine sau pentru orice trăieşte în Turnul întunecat: un fel de monstru, bănuim noi.

Turnul întunecat al lui Childe Roland este – cred – precum camera nr. 101 a lui Winston Smith din romanul 1984 al lui George Orwell: deţine ceea ce produce fiecărei persoane cea mai mare teamă. Să presupunem ca ipoteză de lucru faptul că Childe Roland este scriitor şi această cercetare este o căutare a poemului nescris intitulat „Childe Roland în drumul spre Turnul întunecat” şi a monstrului dinăuntrul Turnului întunecat care este însuşi

Childe Roland în scrierea poemului său. Iată dovada mea. Mai întâi, Browning a scris întreg poemul. Nu a fost un proiect, a fost dacă vrei – un impuls copleşitor şi asemenea impulsuri vin din adâncul actului scrierii înseşi, în al doilea rând, a fost inspirat din trei versuri scrise de Shakespeare, din explozia căldurii sau din scena nebuniei din Regele Lear:

Ronald, în Turnul Negru
A început a plânge
Ţipând: miroase-a sânge.4

Aşa cum ne amintim din copilărie, este ceea ce uriaşul spun» în „Jack the Giant – Killer" şi în alte poveşti asemănătoare Dar în versurile lui Shakespeare, însuşi Childe Roland 1< vorbeşte. De aceea – pentru Browning în momentele în car scria versurile şi apoi, poemul – Childe Roland este propriu uriaş. Dar este, de asemenea, propriul său uriaş – ucigaş. El dublul său, devine propriul ucigaş.

Şi astfel, când cornul de melc este distrus, monstrul – care este, de asemenea, Childe Roland – iese din Turn şi materiil şi anti-materiile fuzionează şi căutarea este îndeplinită deoarece poemul „Childe Roland în drumul spre Turnu întunecat" este, în prezent, finalizat. Eroul dispare în ultimu vers al poemului, care a dat numele titlului. Paradoxal prevestitul eşec al căutării nu are loc în cele din urmă – aţă timp cât scopul a fost compunerea poemului – şi, deşi Childi Roland, în ambele ipostaze a fost dizolvat de complexitatea sa el continuă să existe în interiorul poemului pe care el însuşi tocmai l-a scris. Dacă acest fapt te ameţeşte, gândeşte-te la; două carte a lui Alice, Alice în ţara din oglindă şi la întrebare; lui Alice –

cine l-a visat?

Care este relaţia dintre două entităţi pe care le-am pu laolaltă sub un singur nume, cel de „scriitor”? Un scriitor. Prii doi, înţeleg persoana care există când nu evoluează o scrieri

— Unul care plimbă câinele, mănâncă cereale în mod regulat duce maşina la spălătorie, şi tot aşa – şi un altul, mai retra şi echivoc, care face parte din acelaşi corp şi care, când nimen nu-l caută, preia controlul şi îl foloseşte pentru a se angaja îi scrierea actuală.

Există o epigramă culeasă dintr-o revistă – „Dorinţa de i întâlni un autor pentru că îţi place opera sa se aseamănă ci dorinţa de a întâlni o raţă pentru că îţi place pateul”. Este i sugestie suficientă pentru comentariul referitor la dezamăgirii de-a întâlni scriitori faimoşi sau cel puţin pe cei cunoscuţi – ei sunt întotdeauna mai tineri sau mai bătrâni şi mult ma comuni decât te-ai fi aşteptat – dar e un mod sinistru de a privi această problemă. Ca să faci pateul şi să-l mănânci, raţa trebuie omorâtă mai întâi. Şi cine este cel care ucide?

Acum, ce mână invizibilă sau monstru nevăzut tocmai a scris acel comentariu cu sânge rece? În mod sigur, n-am fost eu, eu sunt o persoană simpatică, plăcută, distantă, îndrăgită de animalele domestice şi o împletitoare de pulovere cu mâneci care sunt prea lungi. Oricum, acel comentariu a fost scris cu sânge rece sub forma câtorva versuri cu ceva timp în urmă. Asta a fost atunci, asta este acum, nu poţi interveni de două ori în acelaşi paragraf şi când am scris această propoziţie nu eram eu însămi.

Şi atunci cine eram? Geamănul meu, diavolul sau

dublul cel alunecos, poate. La urma urmei sunt scriitoare, şi aşa va fi zi şi noapte atât timp cât am dublul cel alunecos – sau, în cel mai bun caz, o uşoară disfuncţie. Am citit mai mult decât o recenzie a cărţilor cu numele nostru alăturat pe ele cum ar putea sugera cineva – cineva creditat cu autoritate – şi, în mod sigur, nu sunt eu aceea. Ea nu s-ar putea imagina – de exemplu – transformându-se într-o felie de pâine rumenită din fulgi de ovăz şi melasă, întrucât – dar asta e o altă poveste.

Poţi spune că mi-a fost sortit să devin scriitor – asta sau un contra artist sau un spion sau un alt fel de criminal – întrucât am fost înzestrată la naştere cu o identitate dublă. Datorită romantismului tatălui meu, am fost numită după numele mamei; dar apoi au fost doi de-ai noştri, aşa că a trebuit să fiu strigată în alt fel. Aşa că am crescut purtând o poreclă, care nu avea nicio legitimitate, în timp ce numele meu real

— Dacă poate fi numit aşa – era în certificatul de naştere, necunoscut mie, ticăind departe ca o bombă cu ceas. Ce revelaţie a fost pentru mine să descopăr că nu eram cine eram! Şi că aveam o altă identitate care stătea ascunsă departe, ca o valiză goală într-un dressing room ce aşteaptă să fie încărcată.

Util sau nu, dorit sau nu, eram obligată să fac ceva cu acest nume suplimentar, mai devreme sau mai târziu. Cea mai timpurie lucrare a fost publicată în revista liceului sub pseudonim; era o perioadă de tranziţie, în care am recurs la iniţiale. Apoi, după ce mi s-a spus de către o persoană mai în vârstă că nimeni nu mă va lua în serios dacă păstrez pseudonimul, mi-am folosit iniţialele pentru totdeauna – m-

am prăbuşit în Destin şi mi-am îmbrăţişat alter ego-ul. Autorul este numele de pe cărţi. Eu sunt celălalt.

Toţi scriitorii au un dublu, pentru simplul motiv că niciodată nu-l poţi întâlni, de fapt, pe autorul cărţii pe care tocmai ai citit-o. Prea mult timp a trecut între compoziţie şi publicare şi persoana care a scris cartea este, în prezent, o persoană diferită. Sau foloseşte un alibi. Pe de o parte, este un mod convenabil pentru ca scriitorul să nu-şi asume responsabilitatea, fapt la care tu n-ar trebui să dai atenţie. Pe de altă parte totuşi, este destul de adevărat.

Remarci cât de repede am început să vorbim despre mâini

— Două dintre ele. Dreapta şi stânga. Printre scriitori era răspândită o suspiciune – cel puţin la jumătatea secolului trecut

— Că există un ego şi un alter-ego care împart acelaşi corp, fiind dificil de prezis şi de indicat momentul în care unul se preschimbă în celălalt. Când scriitorii vorbesc, în mod asumat, de natura lor dublă, e probabil să spună că o jumătate trăieşte, iar cealaltă scrie şi – dacă apare melancolia – că fiecare este un parazit pentru celălalt. Totuşi, precum Peter Schlemihl6, care-şi vinde umbra Diavolului şi apoi îşi dă seama că fără ea el nu mai are o existenţă validă, relaţia este simbiotică. Dublul poate fi neclar, dar este, de asemenea, indispensabil.

Mă voi interpune aici prin aceea că nu toate dublurile sunt veşti negative. Unele pot fi substitute nobile ale sacrificiului de sine, precum în povestea Fraţilor Grimm „Copii de aur”, filmul lui Kurosawa, Umbra războinicului, şi cel al lui Rossellini, II Generale Della Rovere, sultanul şi

cerşetorul în „A Consolatory Tale”, scrisă de Isak Dinesen, şi cele două surori în poemul Christinei Rossetti, „Gablin Market”. În „dublurile pozitive” ale poveştilor, ambele, jumătăţi” sunt la fel de legate precum în „dublurile negative”: destinul unuia depinde de soarta celuilalt.

Iată-l pe Daryl Hine cu privire la subiectul dublului, în poemul „The Doppelgänger”:

Atât de scindată şi înjumătăţită este fiecare parte.

Atât de asemănătoare sunt două persoane despărţite de o oglindă

Care întunecă raţionalul al cui este cui

Şi oferă două arme pentru iubire şi două pentru ură.

Pe care nu le pot descoperi ce sunt

Şi uneori se gândesc la crime şi îmbrăţişări…7

Vorbitorul sau vorbitorii – poate există doi – se identifică cu poetul. Sau cel puţin o jumătate este poetul. Dar care, dacă este, e „real”?

Care este originea acestei noţiuni pe care actul însuşi al scrierii – însuşi pare să fie considerat ca fiind al „autorului”.

— Nu este acelaşi care face viaţa? De unde îşi aleg scriitorii ideile dacă ei au o formă de alienare a vieţii în creier! în mod sigur, nu a fost Charles Dickens, partenerul familiar, distractiv şi iubitor, jocurile de Crăciun pentru copii lui, care i-au produs o moarte prematură lui Little Nell? 8 El s-a plâns că mâna mântuitoare a stiloului este în mod necruţător cauza.

Cum zice E.L. Doctorow în ultimul său roman, City of God, „Migod, nu există ceva mai periculos decât povestitorul”.9 Iat-o pe scriitoarea daneză Isak Dinesen,

descriind transformarea într-un om insignifiant de îndată ce pune mantaua naraţiunii: „Da, îţi pot spune o poveste, a spus el. În acest timp, deşi a păstrat tăcerea, el s-a schimbat, în locul lui instalându-se o figură periculoasă, solidă şi necruţătoare – povestitorul tuturor timpurilor”.10 Aş spune că Isak Dinesen i-a citit acesteia Dr. Jekyll şi Mr. Hyde, exceptând că aceasta ar fi citit-o, din moment ce acest fel de transmutare este familiar cu cel din propria ei experienţă. Ca individ ea era Karen Blixen, ca scriitor de ficţiune, ea era Isak Dinesen. Ca alte câteva scriitoare, ea a mers la Dr. Jekyll pentru tratament şi a obţinut, în schimb, o partidă de sex.

Dr. Jekyll şi Mr. Hyde datorează ceva vechilor poveşti cu vârcolaci – omul obişnuit care se transformă într-un nebun cu colţi – dar datorează, de asemenea, ceva poveştilor despre Doppelgänger (Diavolul din interior). Robert Louis Stevenson este, fără îndoială, primul care a arătat interes pentru problemele duplicităţii. Gemenii – care nu sunt acelaşi lucru cu dublul – au atras întotdeauna atenţia. În unele state africane aceştia erau ucişi, pentru a se apăra de ghinion, şi încă găsim ceva misterios la ei: poate că o asemenea replică exactă ne sugerează o dezminţire a propriei noastre unicităţi.

Îmi aduc aminte că gemenii mi-au atras atenţia pentru prima dată într-o reclamă dintr-o revistă, pe când aveam 12 ani. Această reclamă prezenta o femeie casnică pe nume Toni, cu două fete gemene, ambele cu părul ondulat. Sloganul era, „Care dintre gemene este a lui Toni?” – ideea fiind că una dintre ele avea un permanent ieftin realizat acasă, iar cealaltă într-un salon de lux, şi nimeni nu ar

putea spune care sunt diferenţele. De ce ni se părea a fi o înşelăciune? Poate din cauza sugestiei că unul dintre gemeni era cumva original – autentic, lucru real – în timp ce celălalt era doar o copie.

Gemenii şi dublurile sunt un motiv vechi în mitologie. De obicei, aceştia sunt bărbaţi – Jacob şi Esau, Romulus şi Remus, Cain şi Abel, Osiris şi Set – şi de obicei ei se luptă pentru supremaţie. Ei pot fi asociaţi cu fondarea unui oraş sau a unui popor, deşi adesea unul dintre gemeni sau dublul nu este atât de cinstit, precum este celălalt. În cartea despre sacrificiul uman, The Highest Altar, 11 Patrick Tierney consideră că geamănul de succes reprezintă societatea vie, iar cel care urmează este alter ego-ul întunecat – cel care a fost sacrificat şi îngropat sub o temelie ca să se ocupe de lumea cealaltă, laudă zeii şi protejează oraşul.

Gemenii sau fratele geamăn continuă să fascineze în epoca „literaturii” – bunul Edgar şi răul Edmund ai lui Shakespeare în Regele Lear sau, pentru un efect mai puţin vizibil, două categorii identice de stăpâni şi servitori în Comedia Erorilor. Dar dublul este mai mult decât un geamăn. El sau ea eşti tu, nu tu cel care împărtăşeşti trăsăturile tale esenţiale – înfăţişarea, vocea, chiar şi numele tău – şi, în societăţile tradiţionale, asemenea perechi poartă ghinion, de obicei. Potrivit folclorului scoţian, să-ţi întâlneşti perechea era un semn al morţii: perechea era o „fantomă”, care vine din tărâmul morţii să te ia cu ea.12 Vechea poveste grecească a lui Narcis poate fi pusă în relaţie cu o superstiţie similară în legătură cu percepţia perechii: ce vede Narcis este propria reflecţie – a

lui însuşi, dar un sine de partea cealaltă a oglinzii plângătoare

— Care-l atrage către moarte.

Cei interesaţi de procesele vrăjitoarelor din secolul al XVII-lea din Noua Anglie sunt familiari cu conceptul de „mărturia strigoiului", căreia i s-a acordat acelaşi statut precum majorităţii manifestărilor tangenţiale, precum figurinelor din ceară în care se înfigeau ace. Se credea că vrăjitoarele sunt capabile să-şi trimită „strigoiul" sau copia lor care să le facă treaba murdară. De aceea, dacă cineva te vedea în staulul vitelor şi tu ai fi putut proba, cu martori, că erai, de fapt, acasă în pat la acea oră, ceea ce se proba nu era, de fapt, inocenţa ta, ci faptul că ai avut capacitatea de a-ţi proiecta dublul tău, deci că a existat o vrăjitorie.

Printre lucrurile care au fascinat în perioada de început a Romantismului au fost povestirile populare şi folclorul, asta poate pentru că prin această uşă au intrat atât de multe dubluri în literatura romantică şi în perioadele post-romantice. Atmosfera acestor povestiri ale „dublului" şi ale descendenţilor acestora este, de obicei, una de teroare şi delir – cinefilii vor recunoaşte astfel de filme „duble", dacă le vor vedea, în: The Stepford Wive Sy The Other sau Dead Ringers. Una dintre primele povestiri de gen, în limba engleză, este Confesiunile unei minţi periculoase (1824), scrisă de James Hogg, în care protagonistul – convins că este predestinat mântuirii şi, de aceea, că este liber să păcătuiască după bunul plac – se trezeşte dintr-un somn pe care-l crede de durată, ca să descopere un om care îi seamănă identic, care face

ticăloşii, pentru care va trebui însă să-şi asume el vina. Povestea lui Poe „William Wilson” (1839) este similară: protagonistul este bântuit de un bărbat cu acelaşi nume, care arată exact ca el, şi care funcţionează ca o conştiinţă interferenţă. Eroul nostru sfârşeşte prin a-l ucide pe celălalt William Wilson, ucigându-se, de fapt, pe sine: ca în Dr. Jekyll şi Mr. Hyde, cei doi William Wilson îşi împart mortalitatea şi unul nu poate exista fără celălalt. La sfârşitul secolului al XIX-lea, Henry James are o poveste „a dublului” dintr-o perspectivă psihologică: în „The Jolly Corner” (1909) un estet american se întoarce din Europa şi este convins că fosta sa locuinţă este bântuită, nu de o replică exactă a lui, dar de o stafie a ceea ce ar fi fost el dacă ar fi rămas în America şi ar fi devenit un magnat bogat. El urmăreşte această umbră, o înfruntă şi este îngrozit: potenţialul sinelui este foarte puternic, dar el este o brută, un monstru.

Apoi, bineînţeles, există Dorian Gray, 13 un tablou magic. Deoarece artistul care a pictat peisajul a pus prea mult din ceva sau din altceva – el însuşi? Pasiunea reprimată pentru Dorian?

— Tabloul este, parţial, viu. Preia din efectele vârstei şi ale experienţei, în timp ce Dorian (un băiat cu părul auriu şi înrudit cu grecii antici păgâni, aşa cum sugerează numele său), eliberat de consecinţele propriei cruzimi şi ale acţiunilor depravate, rămâne tânăr şi frumos şi poate păcătui şi aduna obiecte de artă după bunul plac. El nu este un scriitor sau un artist – nimic atât de banal. Viaţa lui este lucrul cu arta, una decadentă, de altfel. Dar când se hotărăşte, în cele din urmă, să devină bun şi să distrugă

tabloul, este chemat la judecata de apoi. El nu-şi poate păstra promisiunea virtuţii; dându-şi seama că tabloul reprezintă propria conştiinţă, el înfige un cuţit în pânză, tabloul restaurează tinereţea sa şi Dorian piere. El şi pictura neobişnuită şi-au schimbat locurile şi Dorian arată exact cum este el, în mod real – un bătrân degenerat. Motto: Dacă ai un tablou magic, nu te juca cu el. Lasă-l în pace.

Mai există o poveste pe care o voi adăuga la această colecţie

— O piesă terifiantă intitulată „Bestia cu cinci degete”.14 Mi s-a părut neobişnuit de terifiantă când am citit-o în adolescenţă, noaptea, în timp ce lucram ca baby-sitter. Un nepot depravat îşi vizitează bătrânul unchi bolnav, în speranţa că va moşteni ceva prin testament, şi observă că, deşi bătrânul doarme, mâna lui nu. Aceasta scrie – execută, printre altele, semnătura bătrânului. Nepotul consideră acest fapt un exemplu interesant de automatism şi atât.

Imaginaţi-vă şocul lui când bătrânul moare şi el primeşte un pachet cu mâna acestuia – testamentul fusese falsificat şi prevedea ca mâna să fie tăiată şi trimisă prin poştă. Mâna este însă vie, ţopăie şi se caţără pe perdele şi începe să-l necăjească pe protagonist, până îi ruinează viaţa, aşa cum fac dublurile. (De exemplu, poate să scrie scrisori şi să semneze cu numele eroului: un talent incontestabil pentru o mână). Protagonistul o prinde într-o capcană şi o fixează în cuie pe o scândură, dar aceasta scapă totuşi cu o gaură adâncă şi începe răzbunarea.

Lucrurile se termină rău, aşa cum îţi poţi imagina:

omul distruge mâna, dar mâna îl distruge, de asemenea, pe om, ceea ce îi relevă ancestralitatea literară.

Această mână este, printre altele, o mână scriitoare, care s-a desprins de orice scriitor. Exista o bandă desenată în publicaţia The New Yorker, care trata această idee – Autorul ca părţi separate. Prezenta un deget pe patul unei camere de hotel, care se întreba „Unde naiba sunt?" în legenda de ilustraţie citeşti „Degetul umblător scrie, merge într-un turneu de trei săptămâni în douăzeci de oraşe".16 În viaţa reală bineînţeles că degetul nu merge în turneu, este ghinionul cadavrului: acel al naibii deget autoritar, autorul actual al textului, este pe undeva, stând la soare şi evadând din radiaţii.

Jorge Luis Borges a mers chiar mai departe. Într-o piesă intitulată „Borges şi Eu" nu s-a mulţumit doar cu o mână sau cu un singur deget. A preluat tema din Jekyll şi Hyde şi a atribuit-o autorităţii, împărţindu-se pe el însuşi – Borges – în doi. „Celălalt, cel care se numeşte Borges, este singurul lucru care se întâmplă", 17 aşa începe partea care se intitulează „Eu". El continuă să ne spună că Borges îşi împărtăşeşte propriile gusturi, „dar într-un mod inutil care conferă atributele unui actor. Ar fi o exagerare să spunem că noi implică o relaţie ostilă; trăiesc, îmi las şinele să-şi continue viaţa, aşa că Borges îşi poate inventa propria literatură, literatură care mă justifică pe mine". El admite că acest Borges s-a schimbat pe parcursul câtorva pagini, dar el însuşi nu le poate oferi credibilitate amândurora. „Mai mult", spune el, „eu sunt destinat pieirii, în mod definitiv, şi doar câteva fărâme din mine pot supravieţui în el. Treptat, eu îi ofer lui totul, deşi sunt destul de conştient

de obiceiul lui pervers de a falsifica şi deforma lucrurile… Voi rămâne în Borges, nu eu însumi (dacă este adevărat că eu sunt cineva)". Relaţia poate să nu fie, în mod precis, ostilă, dar nu este nici prietenoasă: „Ani de-a rândul am încercat să mă eliberez de el şi am mers de la mitologiile suburbiilor la jocurile cu timpul şi infinitul, dar acele jocuri îi aparţin lui Borges acum şi eu trebuie să-mi imaginez alte lucruri. De aceea, viaţa mea este un zbor şi eu pierd totul şi totul aparţine uitării sau lui". Autorul se scrie pe el însuşi în propria lucrare – care conţine un element de poziţionare superficial – şi cu cât face asta mai mult, el pierde mai mult din ceea ce poate fi numit şinele autentic. În pofida acestor menţiuni, Borges scrie. El este conştient de paradox: el îşi încheie lucrarea afirmând „Nu ştiu care dintre noi a scris această pagină".

Această piesă rezumă propriile îndoieli ale scriitorului, exemplificate de povestea dublului. Poate un „autor" exista, separat de munca şi de numele care îi sunt asociate? Partea autoritară – partea care este vizibilă în exterior, singura parte care poate supravieţui morţii – nu este carne şi oase, nu este o fiinţă. Şi cine este cel care scrie „Eu"? O mână trebuie să ţină stiloul sau să apese tastele, dar cine controlează această mână în momentul scrierii? Care jumătate a ecuaţiei, dacă există, se poate spune că e autentică?

Acum aş vrea să aduc în discuţie câteva trăsături ale scrierii, ce se poate spune că a contribuit ca formă la acest sindrom – sindromul anxietăţii scriitorului în legătură cu şinele, precum şi suspiciunea că el are unul. Este pertinent să întrebi, de exemplu, cum diferă scrierile ca mijloace de

la tradiţiile orale care le precedă.

A devenit un lucru obişnuit să se vorbească despre romancieri ca „povestitori”, precum „unul dintre cei mai de valoare povestitori ai noştri”, care poate reprezenta pentru editori un cârlig – nu trebuie să spui „unul dintre cei mai de valoare romancieri ai noştri” – şi poate este un fel de a spune că acest scriitor este bun în alegerea subiectului, nimic mai mult. Sau poate reprezintă un mod de a indica că scriitorul are o anumită calitate arhaică sau populară, exotică sau magică, reminiscenţă de la bunica nemţoaică aşezată într-un balansoar, ce obişnuia să spună unui grup de copii legende şi poveşti de Fraţii Grimm, sau a unui bătrân orb sau a unei ţigănci cu privirea aspră şezând în bazar sau în piaţa oraşului şi spunând, aşa cum îi plăcea lui Robertson Davies să spună: „Dă-mi un bănuţ şi îţi voi spune o poveste”.18 Dar există diferenţe semnificative între modul de a povesti ca să treacă timpul ascultătorilor şi cel al romancierului din secolul al XIX-lea dintr-o mansardă sau dintr-o cameră de lucru, cu călimara pe birou şi stiloul în mână sau în secolul al XX-lea într-o cameră prăpădită de hotel atât de îndrăgită de Cyril Connouy şi Ernest Hemingway, cocoşaţi peste maşina de scris sau, în prezent, la computer.

Vorba se învecheşte, scrisul nu. Majoritatea oamenilor învaţă să vorbească de când sunt copii, dar mulţi oameni nu învaţă niciodată să citească. Cititul necesită decodificare, pentru care trebuie să înveţi un set de semne, în mod arbitrar, o formulă abstractă.

Nu cu mult timp în urmă, cei care puteau citi erau puţini. Ei aveau o pricepere rară şi ceea ce făceau –

analizând forma semnelor vechi şi reliefând un mesaj scris de cineva cu mult timp în urmă – era privit cu teamă. Nu e de mirare că, în imaginea comună, cărţile şi magia se îmbinau, iar existenţa unui tip de magie era considerată, destul de frecvent, sinistră. Diavolul, precum avocaţii, se credea că are un contract – o carte uriaşă neagră, cu care te necăjea întotdeauna ca să o semnezi cu sânge. Şi Dumnezeu avea această carte, unde numele celor mântuiţi erau scrise, dar nu de ei înşişi. Odată înscris în carte ţi-ar fi fost greu să te ştergi, deşi era întotdeauna mai uşor să mâzgăleşti cartea bună a lui Dumnezeu decât pe cea rea a Diavolului.19

Scrisul are o profunzime, o permanenţă, pe care discursul nu-l are. Aşa că de îndată ce povestitorii se apucă să scrie – sau de îndată ce alţi oameni încep să-şi scrie poveştile, ceea ce, de fapt, se întâmplă – cei care notează devin scribi şi ceea ce au scris ia o formă fixă şi neschimbătoare. Dumnezeu nu se mulţumeşte cu discursul sau cu hârtia celor 10 Porunci: el alege piatra, care-i accentuează soliditatea a ceea ce este scris. De remarcat totuşi că în Noul Testament, Iisus este un povestitor. El învaţă prin parabole, dar nu scrie niciun cuvânt20, deoarece el însuşi, este Cuvântul, Spiritul care răsună când este ascultat; el este fluid şi intangibil, precum vocea cuvântătoare. Dar printre duşmanii lui sunt Scribii şi Fariseii – acei care ţin la litera scrisă a legii. În mod ironic, se consideră că noi am învăţat despre acestea din afara cărţilor. John Keats a cerut în epitaful lui să se scrie „Aid zace cel al cărui nume a fost scris în apăru. Câtă profunzime – astfel şi-a obţinut numele, notat, şi, totodată,

fluiditatea Spiritului.

Nu-i de mirare că Sf. Matei pare atât de temător în tabloul lui Caravaggio, apucând stiloul în timp ce un înger îi ordonă ce trebuie să scrie: actul scrierii capătă greutate sub povara anxietăţilor. Cuvântul scris devine astfel o mărturie – ceva ce poate fi folosit împotriva ta mai târziu. Relevant în acest sens este unul dintre primele romane poliţist, acela roman faimos, scris de Edgar Allan Poe, care are ca subiect o scrisoare furată.21

Dar să ne întoarcem la relaţia dintre povestitor versus scriitor. Există o strategie a autorului care constă în revendicarea oralităţii la un povestitor, aşa cum o face Chaucer în Povestiri din Canterbury – inventând, în mare măsură, mai mulţi oameni pentru a se comporta ca un al doilea povestitor în povestea pe care el însuşi o sugerează pentru a fi spusă. Şi de câte ori aţi citit într-o analiză, că scriitorul şi-a găsit, în sfârşit, „vocea”? Bineînţeles, că el nu a făcut asemenea lucru. În schimb, el a descoperit o modalitate de a scrie cuvinte într-o manieră ce creează iluzia vocii.

Dar ne înşală modul în care o face, întrucât un scriitor nu este un povestitor. Mai întâi, el sau ea este sigur de compoziţia sa, în timp ce povestitorul nu este. Povestitorul, precum actorul, trebuie să răspundă unei audienţe directe. Arta lui este un spectacol: instrumentul este vocea cuvântătoare, sprijinită de expresia facială şi de gesturi. Proximitatea presupune că povestitorul trebuie să rămână între nişte graniţe. Insultă audienţa

— Prea multă blasfemie sau prea multe comentarii ce denigrează oraşul natal al audienţei sau liderii săi – şi te-ai

putea trezi cu fructe stricate aruncate în tine sau cu câteva oase rupte. Din acest punct de vedere scriitorul, precum un artist de graffiti, este mult mai liber decât povestitorul: el nu trebuie să aştepte un răspuns. Precum Mary Ann Evans, care se retrage în faţa curajosului şi vorbăreţului George Eliot; el poate pleca în vacanţă în momentul publicării cărţii sale şi să nu citească niciodată recenziile. Recenziile nu-l preocupă cu adevărat – sunt prea târzii. Până apare cartea, textul este aşezat, iar scriitorul şi-a făcut treaba. Criticismul informai ar putea fi de ajutor următoarelor cărţi, dar cartea prezentă, din păcate, trebuie să-şi încerce şansele în această mare şi vicleană lume.

Povestitorul în mijlocul povestirii poate improviza, fără limite – el poate divaga, adăuga detalii – dar nu poate reface începutul, cu excepţia celor dintre spectacole. Precum o piesă de teatru, povestea are o singură direcţie: tu poţi întoarce înapoi pagina şi face ca totul să fie diferit. Scriitorul, pe de altă parte, îşi poate schiţa drumul, trudind precum Flaubert, dincolo de forma propoziţiilor, străduindu-se să găsească cuvântul potrivit şi aruncând numele scriitorilor pe fereastră – într-adevăr, aruncând numele scriitorilor pe fereastră. Structura verbală şi coeziunea internă sunt mult mai importante pentru romancier decât pentru povestitor. Cei mai buni povestitori îşi pot îmbunătăţi limbajul, dar de obicei ei se bazează pe fraze standard sau tropi, scoase din limbajul maselor şi folosite ori de câte ori au nevoie. Repetiţia – cuvintelor, frazelor, nu-i deranjează; scriitorul, nu bardul, este cel care caută dovezi pentru duplicatele unui vocabular

instinctiv. Scriitorul nu este neapărat mai învăţat şi mai bine chibzuit decât povestitorul; dar este învăţat şi bine chibzuit în alte planuri.

Apoi există natura audienţei. Pentru povestitor, audienţa este chiar acolo în faţa lui, dar audienţa scriitorului constă în indivizi pe care poate nu-i va întâlni sau vedea vreodată. Scriitorul şi audienţa sunt invizibili unul pentru celălalt; singurul lucru vizibil este cartea şi un cititor poate ţine minte cartea mult timp după ce scriitorul nu mai este în viaţă. O poveste transmisă pe cale orală nu moare odată cu povestitorul; multe asemenea povestiri au trăit mii de ani, călătorind dintr-un loc într-altul şi dintr-un secol într-altul. Dar încarnarea individuală a poveştii – acea modalitate în care povestitorul o spune – moare. De aceea, povestea se modifică de la povestitor la povestitor. Trece, nu din mână în mână, dar din gură la ureche şi iar la gură. În acest mod ea se mişcă.

O carte trăieşte şi se mişcă în afara autorului şi poate fi rescrisă – dar în maniera oralităţii. Se schimbă în ceea ce priveşte lectura. Aşa cum au remarcat mulţi comentatori, lucrările de literatură sunt recreate de fiecare generaţie de cititori, care le reînnoieşte prin descoperirea de noi înţelesuri. Textul tipărit al unei cărţi este, de aceea, ca o înregistrare muzicală, care nu este ea însăşi muzică, dar devine muzică când este cântată de muzicieni sau „interpretată” de ei, după cum spunem noi. Actul lecturii unui text este ca o piesă muzicală cântată şi ascultată în acelaşi timp, iar cititorul devine propriul interpret.

Cu toate acestea, actuala carte de psihologie oferă iluzia permanenţei. (Spun iluzia, întrucât cărţile pot fi arse

şi textele pierdute pentru totdeauna, ceea ce s-a întâmplat cu multe). O carte îţi dă impresia, de asemenea, unei forme statice, de imuabilitate – aceasta şi nu alta este ordinea cuvintelor. În epocile în care puţini oameni puteau citi şi textele aveau o aură magică, avea importanţă: să fii martor la pasajul de la sfârşitul Cărţii Revelaţiei, 22 în care autorul punea un blestem pentru cel care ar fi îndrăznit să schimbe un cuvânt din cele scrise, în astfel de condiţii, acurateţea unui text oferit originalului devine o problemă de importanţă majoră.

În trecut, textele erau copiate de mână; apoi a urmat epoca tiparului şi cărţile au devenit duplicabile, în mod infinit, creând fenomenul de copii multiple fără original. Walter Benjamin a discutat fenomenul şi repercusiunile lui în relaţia cu arta vizuală în eseul „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”; 23 dar este şi mai mult adevăr în carte. O primă versiune a manuscrisului este doar atât – o primă versiune. Redactările, modificările şi revizuirile abundă, şi cine poate să spună ce versiune reprezintă intenţia autentică a scriitorului?

Acel scriitor şi audienţa pot fi străini unul altuia, pentru că actul creaţiei este separat în timp de actul receptării şi de infinita duplicabilitate a cărţii – aceşti doi factori contribuie grandios la viziunea modernă, echivocă a scriitorului însuşi. A fi scriitor poate fi perceput ca un risc de a fi văzut ca jumătatea invizibilă a dublurii actului şi posibil, de asemenea, ca o copie pentru care nu există un original. Scriitorul poate să nu fie doar un falsificator, ca mâna din „The Beast with Five Fingers”, dar poate fi un fals. Un impostor. O imitaţie.

Cultul romantic timpuriu al scriitorului ca un mare om, un geniu, articolul autentic într-o mulţime de filistini şi mediocrităţi24 – acest cult trebuie să fie jucat împotriva imaginilor despre care am discutat; astea sunt: dualitatea scriitorului, evazivitatea lui alunecoasă şi potenţială lui lipsă de autenticitate. Cu metode îmbunătăţite de tipărire şi distribuţie, precum şi cu progresul rapid în ştiinţa de carte, a fost posibil brusc pentru scriitori să devină instantaneu populari la o scală pe care nu şi-o imaginaseră vreodată, să devină celebri pentru munca lor, în mod grandios: mai mari decât viaţa, precum şi aparent mult mai solizi. Dar o carte care apare de oriunde pe neaşteptate se comportă ca un megafon. Amplifică vocea în timp ce şterge individul care i-a dat naştere şi scriitorul este pus în obscuritate de imaginea pe care el însuşi a creat-o. Byron se trezeşte faimos şi este identificat cu figura byroniană a poeziei sale; dar odată ce i-a oferit acesteia toată profunzimea, a fost ca şi cum el a ieşit din vizorul publicului: el nu ar fi putut trăi niciodată cu aşteptări. Să fii un erou byronian este posibil doar în tinereţe, chiar şi pentru Byron.

Geniul romantic se presupunea că este de un anumit tip, un mare original. „Originalitatea” în acest sens (adesea dusă la extreme, către grotesc şi bizarerie) devine o piatră de încercare atât pentru evaluarea scriitorului de către public, cât şi de el însuşi. Chaucer şi Shakespeare nu s-au gândit când au folosit subiectele altor persoane – de fapt, a spune că o poveste nu a fost inventată, ci că provine de la o autoritate mai în vârstă şi/sau, într-adevăr, s-a întâmplat, însemna că nu era o minciună frivolă şi îi oferea

legitimitate. Romanticii timpurii susţineau că ce a scris un om nu era doar ceea ce gândea acesta cel mai adesea, în cel mai potrivit mod exprimat, şi nu doar o lucrare bine realizată a întruchipării unui vechi mit sau legende sau a unui eveniment istoric. Nu, era propria expresie – expresia sinelui, a întregii fiinţe – şi dacă un om scria opere de geniu, atunci el însuşi era probabil un geniu, tot timpul. Geniu în timp ce se bărbiereşte, în timp ce-şi serveşte masa, un geniu în sărăcie sau în bogăţie, bolnav sau sănătos – este un bagaj greu de purtat. Niciun bărbat nu este eroul propriului corp, precum nicio femeie. Indienii Algonquin25, William Burroughs26 şi unii desenatori de benzi britanici, precum Steve Bell, toţi au poveşti în care orificiul dosului unei persoane se dezvoltă într-un alter ego, cu propria voce şi personalitate – care este o variaţie privind modul în care corpul răstoarnă pretenţiile noastre intelectuale şi spirituale. Dacă te vezi ca un meşteşugar onest, îţi poţi şterge nasul cu mâneca şi nimeni nu va afla, dar eroii sau eroinele romantice, şi geniile au – din acest punct de vedere – mai puţină libertate.

Aşa că dacă ai cumpărat pachetul geniului romantic – sau ultima sa versiune, înalta artă estetică, din a cărui viaţă a ieşit o compoziţie frumoasă – ai fi putut simţi o nevoie apăsătoare pentru dublu: cineva care să joace partea mai înălţătoare, în timp ce tu sforăi cu gura deschisă. Sau, invers, cineva să sforăie în timp ce tu scrii un poem. „Un mare poet, un adevărat mare poet, este cel mai nepoetic dintre toate creaturile”, spune Lord Henry Wotton în Portretul lui Dorian Gray, deconstruind ideea marelui poet de la începutul romantismului prin prisma

unei concluzii logice – concluzia logică fiind aceea că dacă poezia este propria expresie şi un mare poet pune tot ce-i mai bun din el în lucrare, nu mai rămâne mare lucru pentru viaţa lui. „Poeţii mici sunt, în mod absolut, fascinanţi”, spune Lord Henry. „Simplul fapt că ai publicat o a doua carte de sonete face un om destul de irezistibil. El trăieşte poezia pe care nu o poate scrie. Ceilalţi scriu poezia pe care nu îndrăznesc să o trăiască”.27

Iată o ultimă legendă despre dublu. Este o poveste de ficţiune – am citit-o în tinereţe, nu mai ştiu numele autorului, dar îl caut – şi sună cam aşa. Un bărbat trăia într-o casă cu camere mobilate, care sunt închiriate străinilor – unde locuieşte, printre alţii, o femeie – şi el află că ea este extraterestru şi că în fiecare seară în care ea se întoarce de la serviciu, se dezbracă, se întinde pe podea şi îşi lipeşte vârful capului de cel al unei persoane în formă de burduf. Ea se goleşte în burduf, care se umple cu substanţa ei ca un balon cu apă. Cel din urmă burduf gol este acum femeia şi noul burduf gol se rostogoleşte şi se reumple. Şi tot aşa, se transformă continuu. În timp ce femeia este plecată, el ia burduful şi se uită să vadă ce se întâmplă. Femeia se întoarce şi observă că al doilea burduf lipseşte. Ea nu are ce să facă, decât să aştepte, destul de disperată. La scurt timp, ea se mistuie în flăcări. Ea nu poate trăi fără dublul ei.

De aceea, Autorul, cu majusculă, şi cel care-i este pereche, este el sau ea. Ei alternează. Ei îşi unesc capetele. Fiecare îşi descarcă substanţa vitală în celălalt. Niciunul nu poate trăi singur. Să o citez pe Isak Dinesen, care spunea că atât viaţa, cât şi moartea, bărbat sau

femeie, bogat sau sărac, Autorul şi fiinţa umană ataşată, sunt „două cutii încuiate, fiecare conţinând cheia celeilalte”.28

Aş încheia acest capitol, din nou, cu dilema lui Borges: „Nu ştiu care dintre noi a scris această pagină”. Potrivit lui Borges, textul complet aparţine părţii autorului din ecuaţie – cu alte cuvinte, numelui fără trup, cu excepţia corpului lucrării – şi viaţa exterioară din care se presupune că textul aparţine părţii moarte a acestui duo dinamic. Bănuim că amândoi au talent să scrie respectiva pagină – dar dacă este aşa, când şi unde? Care este natura momentului crucial – momentul în care se produce actul scrierii? Dacă i-am putea surprinde în timpul scrierii, am putea avea un răspuns mai clar. Dar nu putem niciodată. Chiar dacă suntem noi înşine scriitori, este foarte dificil să ne observăm în timpul scrierii: atenţia noastră trebuie să se focalizeze asupra a ceea ce facem, nu asupra noastră.

Ocazional, totuşi, un scriitor va încerca. Iată-l pe minunatul scriitor italian Primo Levi, care a fost şi chimist, la sfârşitul cărţii sale intitulate The Periodic Table. El vorbeşte despre un atom de carbon şi iată ce spune:

…Vă voi mai spune o singură poveste, secretă, şi o voi spune cu umilinţa şi reticenţa celui care ştie de la început că misiunea lui este fără speranţă, iar mijloacele îi sunt plăpânde…

Este din nou printre noi, în sticla de lapte. Este inserat într-un complex şi lung lanţ, la fel precum majoritatea legăturilor lui, care sunt acceptabile pentru corpul uman. Este înghiţit; şi din moment ce fiecare structură vie adăposteşte o neîncredere sălbatică a fiecărei

contribuţii a oricărui material de origine organică, lanţul este, în mod meticulos, spart în fragmente, unul câte unul, fiind acceptate sau respinse. Unul, unul care ne interesează pe noi, traversează pragul intestinal şi intră în sânge: migrează, bate la uşa celulei nervoase, intră şi înlocuieşte carbonul ce era parte din el. Această celulă aparţine creierului, şi acesta este creierul meu, creierul meu care scrie; şi celula în discuţie şi în interior, atomul în discuţie, este în grija scriiturii mele, într-un gigantic minuscul joc pe care nimeni nu l-a descris încă. Ea este cea care în această clipă, ieşind din încurcătura labirintică a da-urilor şi a nu-urilor, îmi face mâna să se mişte într-o anumită direcţie pe hârtie, face aceste spirale ce sunt semne: o dublă pocnitură, în sus şi-n jos, între cele două nivele de energie, îmi ghidează mâna să imprim pe hârtie acest punct, aici, acesta.29

Un atom în mişcare. Ceva invizibil, dar comun, însă miraculos. Noi credem în el, într-un fel, dar credem mai mult în caracterul imediat al mâinii lui Primo Levi, pentru că el foloseşte prezentul, ceea ce înseamnă că noi suntem chiar aici cu el, în timp ce citeşte şi uite – aici este punctul pe care mâna lui tocmai l-a făcut: punctul la sfârşitul The Periodic Table. Totuşi, scriitorul din spatele mâinii îşi închipuie, cu un pic de chimie, scriitorul ca un atom de carbon – pentru noi este într-un fel, fără sânge, la urma urmei.

Şi aşa mă îndrept spre Alice în ţara din oglindă, întotdeauna atât de folositoare în probleme de construcţie a lumilor alternative. La începutul poveştii, Alice este de-o parte a oglinzii

— Partea „vie”, dacă vrei – şi anti-Alice, reflecţia ei şi dublul revers, este pe partea cealaltă, sau partea „artistică”. Precum Doamna din Shalott, Alice este o privitoare în oglindă: partea „vie” priveşte înăuntru, partea „artistică” se uită în exterior. Dar în loc să spargă oglinda şi în acest mod să înlăture partea „artistică” pentru dificila şi luminoasa parte „vie”, unde partea „artistică” este sortită morţii, Alice merge pe celălalt drum. Ea intră prin oglindă şi apoi există o singură Alice sau una singură pe care noi o putem urmări. În loc să-şi distrugă perechea, „reala” Alice se uneşte cu cealaltă Alice – Alice imaginara, închipuita, Alice care nu există nicăieri. Şi când partea „vie” a Alicei se întoarce în lumea reală, ea aduce şi povestea oglinzii cu ea înapoi şi începe să o spună pisicii. Ceea ce rezolvă cel puţin problema audienţei.

Este o falsă analogie, bineînţeles că Alice nu este scriitorul poveştii despre ea. Totuşi, iată care este bănuiala mea în legătură cu scriitorii şi perechea lor evazivă şi cu întrebarea cine şi ce face în măsura în care scrierea continuă. Actul scrierii se produce în momentul în care Alice trece prin oglindă. În această clipă, bariera de sticlă dintre cele două entităţi dispare şi Alice se regăseşte şi aici, şi acolo, nefiind nici arta nici viaţa, niciunul nici celălalt, cu toate că, în acelaşi timp, ea este şi una şi alta. În acel moment timpul însuşi se opreşte în loc, dar se şi dilată, şi atât scriitorul, cât şi cititorul au tot timpul, de pe altă lume.

DEDICAŢIE:

Marele Zeu Creion

Apollo vs. Mamona: cărui altar ar trebui să se închine scriitorul?

Nimic nu este cu adevărat frumos dacă nu este folosit; tot ce este folositor este urât, pentru că este expresia unei nevoi şi acei oameni sunt josnici şi dezgustători, precum natura lor modestă şi becisnică.

Théophile Gautier, Mademoiselle de Maupin1

Tot ceea ce sunt atârnă de un fir diseară

În timp ce o aştept pe cea căreia nimeni nu-i poate porunci.

Tot ce preţuiesc mai mult – tinereţea, libertatea, gloria –

Păleşte în faţa ei, ce poartă flautul în mână.

Şi iată! Ea apare… îşi aruncă vălul pe spate Mă ţintuieşte cu privirea, senină şi nemiloasă.

„Tu eşti cea”, întreb eu, „de la care Dante a auzit dictându-i-se Versurile Infernului? 44 Ea răspunde: „Da”.

Anna Akhmatova, The Muse2

…Căzut-ai sub răzbunătoarea lor beţie.

Dar cântul tău a rămas în lei, în stâncă, în arbori, în păsări. În toate cânţi încă.

O, tu, pierdute zeu! Urma ta veşnică!

Sfâşiat şi risipit: numai prin această faptă a urii.

Noi suntem acum cei ce ascultă şi-o gură a Naturii.

Rilke, Sonnets to Orpheus, I, 26: i

Şi atât de entuziast, el îşi slăveşte durerile, acest poet, în timp ce imbecilii stupizi se scobesc în dinţi şi îşi încalecă femelele. Mizerabil mitocan! îşi poate cineva imagina ceva mai ridicol? ironic? caraghios? Va voi Poetul să se alăture

Preotului, Războinicului, Eroului şi Sfântului ca nostalgice piese de muzeu spre încântarea unei enciclopedii universale?

Irving Layton, Foreword, A Red Carpet for the Sun4

„Fac aluzie la muza mercenară pe care am condus-o la altarul literaturii. Nu te băga, băiatul meu, în jug! Teribila femeie îţi va schimba viaţa!”

Henry James, „The Lesson of the Master” 5

Cu mult timp în urmă, ni s-a spus, că imaginile erau venerate precum zeii şi se credea că ele au puterile zeilor; existau anumite cuvinte – nume sfinte. Apoi imaginile au devenit reprezentările zeilor – icoanele, sacre prin ceea ce arătau, nu prin ceea ce erau ele însele. Apoi au devenit alegorii – imaginile făceau aluzie sau prefigurau un set de idei sau de relaţii sau de entităţi, nefiind prezentate ca ele însele, ci prin dubluri. Apoi arta a atras atenţia şi a devenit descrierea lumii naturale, o lume în care Dumnezeu nu era atât de vizibil, dar era sugerat ca fabricantul originar, care ar sta ascuns pe undeva în trecut sau în spatele scenariului newtonian. Apoi chiar această presupunere a pălit. Un peisaj era un peisaj, o vacă era o vacă: ele puteau scoate în relief stările de spirit şi sentimentele, dar mintea şi sentimentul erau umane. Divina Reală Prezenţă se retrăsese.

Dar în Vest, întrucât religia pierduse teren pe scară largă la nivelul societăţii, Prezenţa Reală s-a reîntors pe tărâmul artei. În cursul secolului al XIX-lea, percepţia asupra rolului artistului s-a schimbat: până la sfârşitul secolului, el sau ea trebuia să servească acestei entităţi mistice – Arta cu majusculă – în sprijinul creării unui spaţiu

sacru, inclus între graniţele lucrării artei însăşi. Când se vorbea de o nouă religie şi de construirea unei biserici care să aibă exemple din tradiţia poeziei, Yeats nu era singurul, ci era, pur şi simplu, reprezentativ. Spaţiul sacru al artei a fost conceput cu atât mai pur sau mai monstruos decât norma, dar, în mod distinct, de vulgaritatea, rapacitatea, banalitatea şi laicitatea vieţii întregii societăţi. Artistul trebuia să-şi fie propriul preot, aducând Prezenţa Reală în fiinţa umană, precum preotul romano-catolic credea că aduce Prezenţa Reală a lui Dumnezeu în timpurile şi locurile în care slujea pentru celebrarea Maselor. Încăpăţânată materie.

Exista un corolar. Un semn de autenticitate la un preot este lipsa de interes pentru pecuniar: aşa arată tradiţia sau mai degrabă tradiţiile, pentru multe culturi care împărtăşesc acest punct de vedere. Dar într-o societate ce progresiv a ajuns să valoreze mai puţin, unde îl duce pe artist lucrarea lui sacră, fără a mai menţiona nota de plată ucigătoare?

În capitolul anterior am vorbit despre percepţia scriitorului că el sau ea sunt doi: unul care trăieşte şi, consecvent, moare, celălalt care scrie şi devine un nume, separat de corp, dar unit cu corpul lucrării. Acum aş vrea să analizez o dihotomie diferită

— Cea dintre artă şi bani. Spusă mai simplu – să folosim limbajul colocvial nord-american – acolo unde roata se întâlneşte cu drumul. Aici scriitoarea se găseşte prinsă între piatra vocaţiei artistice şi locul dur al trebuinţei de a-şi plăti chiria. Un scriitor ar trebui să scrie pentru bani? Şi dacă nu pentru bani, atunci pentru ce? Ce

intenţii sunt legitime, ce motivaţii trebuie susţinute? Unde trebuie delimitată linia între integritatea artistică şi valoarea absolută? Pentru ce sau pentru cine trebuie să fie dedicate eforturile scriitorului?

Poţi crede deja că este destul de vulgar să aduc în discuţie această chestiune – banii. Mă gândesc la mine din moment ce pentru generaţia mea – de parcă noi am fi fost economi – a discuta despre bani era comparat cu discuţiile despre problemele intime. Dar timpurile s-au schimbat şi problemele intime sunt acum o marfă ce are căutare, deşi poţi crede că este vulgar, poţi gândi, totodată, că este direct şi onest – într-adevăr, aproape respectabil – pentru că nu sunt banii acum măsura tuturor lucrurilor?

In thrillerul hollywoodian al lui Elmore Leonard Get Shorty, o vedetă de cinema şi un agent discută cu un scriitor, care este considerat de cei doi o formă drăguţă şi de origine modestă din realitatea crudă. „Un scriitor poate petrece ani în şir lucrând la o carte pe care nu ştie cu siguranţă dacă o va vinde. Ce-l determină atunci?”, întreabă vedeta de cinema. „Banii. Ideea unei lovituri de proporţii”, spune agentul.6 Explicaţia banilor are cel puţin virtutea de a fi un fapt democratic – oricine poate înţelege – şi, de asemenea, plauzibil – pe când divagaţiile despre Artă, cu majusculă – precum acelea pe care ţi le-am expus succint – ar avea un aer învechit şi demodat în lumina materialismului simplu şi strălucitor de la Hollywood.

Dar acest fapt nu este valabil doar pentru Hollywood. Nu răspândesc editorii veşti despre sume substanţiale în speranţa că cititorii vor respecta cartea mai mult? De ce pretind oamenii că nu sunt interesaţi? Şi odată ce absolv

universitatea, ei admit a fi şi mai interesaţi. Mă întorc în 1972, anul în care am făcut un turneu de lectură pe valea râului Ottawa. A fost ceva de arie restrânsă, nu de proporţii; am mers cu autobuzul, am cărat cu mine cărţile să le vând – mă pricepeam să fac schimbări, având în vedere că odată am lucrat pentru o expoziţie de echipamente sport – şi la un moment dat am adunat toate aceste cărţi în jurul meu într-un tobogan, pentru că avea un felinar care dădea o licărire de lumină. În cele patru orăşele pe care le-am vizitat, am fost primul poet care apărea sau care a fost posibil să apară vreodată. Cărţile erau împachetate, nu pentru că oamenii ar fi iubit poezia sau pe mine, ci pentru că era imaginea obişnuită pentru ei. Cele mai bune două întrebări care mi-au fost adresate au fost „Aceasta este culoarea părului tău sau a fost vopsit?” şi „Câţi bani produci?”. Niciuna dintre aceste întrebări nu era agresivă. Amândouă erau pertinente.

Întrebarea privind aspectul părului meu urmărea să descopere – sau aşa mi s-a părut mie – dacă înfăţişarea mea sălbatică şi zburlită, aş îndrăzni să spun inspirată sau uşor nebunească – înfăţişarea potrivită, aşa cum oricine bănuia, pentru o femeie poet – era naturală sau nu. În ceea ce priveşte întrebarea referitoare la câţi bani câştig, aceasta a fost, pur şi simplu, o confirmare a naturii mele umane: scriitorul era un corp, ce includea un stomac. Şi scriitorii trebuie să mănânce. Poţi să ai banii tăi; te poţi mărita pentru bani; poţi atrage un patron dacă nu un rege, un duce sau un reprezentant din sfera ştiinţelor umaniste. Acestea sunt opţiunile pentru un scriitor, în relaţie cu banii, şi ele sunt singurele opţiuni.

Factorului bani îi este frecvent atribuit un rol discret în biografiile scriitorilor, biograful fiind, de regulă, mult mai fascinat de afacerile amoroase, nevroze, patimi, influenţe, boli şi vicii în general. Banii sunt adesea hotărâtori, determinând nu doar calitatea vieţii celor care scriu, ci, uneori, şi calitatea a ceea ce scriu. Anumite poveşti sunt elocvente – sărmanul Walter Scott, de exemplu, care semnează o poliţă pentru un partener care, ajuns în pragul falimentului, îl condamnă la achitarea datoriei. Asemenea coşmaruri ne bântuie momentele de insomnie, ne alungă somnul. Înlănţuit de birou. Forţat să pornească traforajul literar, indiferent de înclinaţie, indiferent de vreun avantaj. Sclavul Condeiului. Ce purgatoriu.

Deşi evităm să semnăm poliţe, există multe capcane. Există, de exemplu, sistemul editorial şi dominaţia crescândă a acestuia pentru cele mai radicale şmecherii. „Noi nu vindem cărţi”, a spus un editor, „noi vindem soluţii pentru probleme de piaţă”. Cu toţii am auzit povestea scriitorului care nu a reuşit să-şi vândă primul roman şi atunci l-a prezentat pe al doilea. „Dacă ar fi fost acesta primul roman”, oftează agentul. „Atunci aş fi fost capabil să-l vând”. Morala: un editor va risca, dar – progresiv – o singură dată. Au trecut zilele – când au fost acele zile, totuşi? – când un Maxwell Perkins, ca editor, 7 putea susţine un scriitor să treacă prin două sau trei sau patru eşecuri financiare, aşteptând marea realizare. În prezent.

Cel care scrie, şi plăteşte.

Va trăi doar pentru a scrie în altă zi.8

Dacă te interesează doar hrana şi nu-ţi poţi vinde

următorul roman sau să obţii un serviciu ca vânzător, există fonduri literare, şi ar trebui să fii capabil să-ţi croieşti drum printre miile de persoane care aşteaptă la rând. Mai există posturi de profesori, dar şi pentru ele se aşteaptă la rând. Pentru scriitorii noi sau consacraţi există, de asemenea, festivaluri internaţionale; există turnee literare înspăimântătoare prin câte 20 de oraşe; mai există ofertele din ziare. Nu e de niciun folos să fii unul dintre lucrurile acelea.

Eşuând în aceste demersuri, mai există munca monotonă. Poţi publica pe Internet. Şi poţi recurge, în cele din urmă, la pseudonime. Astfel poţi face ca romanul tău să pară a fi primul roman, chiar dacă nu este. Este o junglă acolo, în tărâmul alfabetului. Nu, este o maşinărie, de fapt. Un dinte îl scoate pe celălalt.

Când mi-am descoperit vocaţia de scriitor la vârsta de 16 ani, banii erau ultimul lucru la care mă gândeam, dar în scurt timp a devenit primordial. Pe măsură ce împlineam 17 şi apoi 18 şi apoi 19 ani şi făceam inventarul situaţiei, presiunea creştea. Cum urma să trăiesc? Fusesem educată de nişte părinţi foarte neliniştiţi în acest sens, aşa cum spun acum, responsabili din punct de vedere financiar, şi se aşteptau să mă întreţin singură. Nu aveam nicio îndoială că mă voi descurca, într-un fel sau altul; dar nu ştiam în ce pericol mă aflu încercând să trăiesc în această lume ca scriitor încă din tinereţe, unde atât de multe forţe puteau conspira să-mi năruie orice licărire de speranţă.

Nu am întâlnit nicio scriere despre scriitori şi despre vieţile operelor lor până am intrat la universitate şi am parcurs în grabă Enemies of Promise de Cyril Connolly,

publicată în original în 1938, dar revizuită în timp de către mine ca să mă îngrozesc.9 Inventariază foarte multe obstacole care-l pot bloca pe scriitor – el este implicit – să producă cea mai bună operă. Acestea nu includ numai practica jurnalismului – un nenorocit cu siguranţă –, dar de asemenea succesul popular, prin implicarea excesivă în agenda politică, neavând bani şi fiind un homosexual. Despre cel mai eficient mod în care se poate întreţine un scriitor, spune Cyril Connolly – atât el, cât şi eu trăiam atunci în epoca dinaintea difuzării subvenţiilor – era căsătoria cu o femeie bogată. Nu era prea multă speranţă în acest sens pentru mine, dar toate celelalte posibilităţi, potrivit lui Connolly, erau pline de riscuri.

Nu m-am gândit, de exemplu, că aş fi capabilă să produc bani din scrieri – sau cel puţin nu din acel fel de scriere pe care mi-l imaginam pentru mine. Dar preţurile de vânzare pe piaţă nu reprezentau atunci o ameninţare pentru mine. Cea mai mare parte a lucrărilor mele erau poezii. Suficient pentru acest subiect. În ceea ce priveşte restul funcţiona – prin rest referindu-mă la romane – cum am menţionat deja, oricine intra în scenă la un moment dat şi, de asemenea, într-un anumit loc, şi aceasta era Canada la sfârşitul anilor ’50. Acum totul s-a schimbat, bineînţeles, iar în ţara mea să fii avansat pe un loc şase se înscrie în zona tinerilor romancieri favoriţi; dar astfel de lucruri ieşeau din discuţie în acele timpuri. Existau câţiva editori locali şi aceia aveau şi rolul de agenţi care importau cărţi şi de vânzători de manuale şcolare. Ei nu erau obişnuiţi să-şi asume riscuri, din moment ce nu exista o cerere semnificativă pentru scriitura indigenă. Mentalitatea

colonială era încă pe poziţii de forţă, în sensul că Măreţul Avantajos Loc pentru artişti se bănuia a fi în altă parte, precum Londra, Paris sau New York şi dacă tu erai un scriitor canadian erai perceput de conaţionali ca fiind nu doar de talie inferioară, dar şi demn de milă, patetic şi arogant. Wyndham Lewis, cel care a rămas până la sfârşitul războiului în Toronto, a fost întrebat de o matroană unde locuieşte, iar când el i-a răspuns, ea i-a spus „Dl. Lewis, aceasta nu este o locaţie foarte elegantă". „Doamnă", a replicat scriitorul, „Toronto nu este o locaţie foarte elegantă". Nu era nici în perioada în care am început eu să scriu. Dacă vrei să fii un scriitor serios, trebuie să o faci de dragul artei, pentru că e slabă speranţa să o faci pentru bani.

Până la vârsta de 20 de ani am cunoscut câţiva oameni care scriau, dar niciunul nu se aştepta să-şi facă astfel o situaţie. Ca să obţii o frântură din ospăţul mişcării literare, ar trebui să publici în străinătate, ceea ce înseamnă că ar trebui să scrii ceva ce ar putea capta editorul străin. Funcţionează fără a spune că aceşti editori străini nu sunt prea mult interesaţi de Canada. Alungarea lui Voltaire din acel loc a fost aprobată unanim de opinia publică. Binecunoscutul slogan cu triplu tăiş al lui James Joyce, „linişte, exil şi viclenie" 10, a avut o rezonanţă distinctă pentru aspiranţii scriitori canadieni, în special pentru exilanţi.

De aceea, generaţia mea a fost sortită unui devotament al artei pentru artă, deşi nu am analizat câtuşi de puţin istoria şi iconografia acelei poziţii. Dacă am fi făcut-o, ne-am fi gândit că distanţarea noastră de tentaţiile

lui Mammona ne-ar fi fost utilă: existau cei care aveau bani, un diavol necesar cel puţin pentru un artist. Să te înfometezi într-o mansardă, ca să ai nişte viziuni. Oricum, pentru a rămâne în viaţă, trebuia să ai cel puţin un pic de pradă – cu atât mai bine dacă era moştenită, pentru că atunci nu mai trebuia să sapi în jur şi să te înjoseşti;

dar să scrii pentru bani sau cel puţin să se creadă că pentru acest motiv scrii, te situa în categoria prostituaţilor.a

Aşa a rămas în anumite zone până în prezent. Încă aud ironia caustică în tonul intelectualului parizian care m-a întrebat „Este adevărat că scrii bestseller-uri?”, „Nu intenţionat”, am replicat eu oarecum timidă. Oarecum defensiv, pentru că ştiam aceste expresii la fel de bine ca şi el, şi eram familiarizată cu ambele tipuri de snobism: cel care atribuie valoare unei cărţi, pentru că produce mulţi bani, şi cel care atribuie valoare unei cărţi, pentru că nu produce. Pentru tânărul scriitor care are ambiţii puriste, care vrea să fie original, care vrea să fie un artist de un anumit fel, în special când societatea în general împărtăşeşte părerea exprimată în povestea Eudorei Welty, „Omul Pietrificat” – „Dacă eşti atât de deştept, de ce nu eşti bogat?” 11 Fie sărac şi curat, fie bogat şi vândut cu preţul pus pe o etichetă pe suflet. Aşa arată mitologia.

De fapt, aşa cum Lewis Hyde a subliniat în cartea sa The Gift: Imagination and the erotic Life of Property, 12 orice expresie care încearcă să conecteze valoarea literară cu partea pecuniară este prezentată într-o lumină falsă. Cehov şi-a început cariera scriind exclusiv pentru bani, şi niciodată din alte motive, ca să-şi întreţină familia lovită de

sărăcie. Acest fapt îl face josnic? Shakespeare a scris pentru scenă, în mare parte a vieţii lui, fiind concentrat să-şi capteze audienţa. Încă de la început, Charles Dickens a renunţat la serviciul său zilnic şi a trăit de pe urma condeiului. Jane Austen şi Emily Brontë nu au procedat în mod asemănător, deşi ele nu ar fi refuzat nişte bani suplimentari. Dar tu nu poţi spune că vreunul dintre aceştia este un artist mai bun sau mai slab pur şi simplu prin prisma factorului pecuniar.

Cu toate acestea, aşa cum subliniază Hyde, acea parte din orice poem sau roman care îl face operă de artă nu-şi are valoarea din tărâmul pecuniar. Derivă din talent, care întruneşte diferite moduri de procesare. Un talent nu este cântărit sau măsurat, nici nu poate fi cumpărat. Nu poate fi aşteptat sau comandat; mai degrabă este acordat, sau în caz contrar nu există. În termeni teologici este o înzestrare, ce provine din perfecţiunea fiinţei umane. Oricine se poate ruga pentru el, dar rugăciunii sale, din acest motiv, nu i se va răspunde. Dacă nu ar fi aşa, scriitorii nu ar mai avea blocaje. Compoziţia unui roman poate fi o parte de inspiraţie şi nouă părţi de transpiraţie, dar acea parte de inspiraţie este esenţială, dacă lucrarea urmează să trăiască drept artă (Părţile variază în cazul poeziei, dar ambele sunt implicate).

Există patru moduri de a combina valoarea literară şi banii: cărţile de valoare care produc bani; cărţile fără valoare care produc bani; cărţile de valoare care nu produc bani; cărţile fără valoare care nu produc bani. Acestea sunt singurele variante. Toate sunt posibile.

Iarăşi potrivit lui Hyde, artistul serios ar trebui să fie

bine îndrumat să obţină un agent care poate acomoda tărâmul artei cu cel al banilor; acest mod salvând scriitorul de la orice discuţii în contradictoriu şi nedemne. El poate rămâne rezervat, singur în intenţie şi pur la inimă, în timp ce ceilalţi cu talente mult mai mercantile licitează mai mult şi îi scade preţul, în spatele uşilor închise.

Neavând o asemenea protecţie, el va trebui să-şi păstreze o fermă distincţie în suflet. Este cazul lui Cezar cu privire la ceea ce este al lui şi apoi arătând respect pentru celălalt – sau celorlalţi – care are în responsabilitate afacerile artistice ale lui non-Cezar. O jumătate ţine socotelile, cealaltă se închină la altar. Iat-o aici pe Isak Dinesen, într-o poveste intitulată „Tempests”, care descrie un actor bătrân binevoitor şi pe regizorul piesei:

D-l Soerenson are în natura sa un tip de duplicitate care ar putea… fi numită chiar demonică, dar cu care el se descurcă să trăiască în termeni armonioşi. El era pe de o parte un conştient, isteţ şi neobosit om de afaceri, cu un ochi în ceafă, cu un ascuţit simţ pentru câştig şi cu o viziune realistă şi detaşată… Şi el era deodată şi în acelaşi timp servitorul obedient al artei lui, un bătrân preot umil într-un templu, având cuvintele „Doamne, nu sunt demn” gravate în inima lui… D-l Soerenson a fost caracterizat în acele timpuri… ca un speculant neruşinat… Dar în relaţiile cu nemuritorii, era cast ca un virgin.13

Aş vrea să vă reţin atenţia aici cu două fraze relevante. „Un bătrân preot umil într-un templu”; şi „Doamne, nu sunt demn”.14 Templul pentru ce, am putea întreba? Cine este Domnul căruia

i se adresează? D-l Soerenson nu-şi sacrifică arta în favoarea lui Mammon; dar cine este Dumnezeul pe care el îl slujeşte ca un bătrân preot umil? Bănuim că nu este Iisus.

Liniştea cu care Isak Dinesen a fost capabilă să folosească o astfel de limbă încărcată este rezultatul unei lungi şi dificile bătălii, a luptat permanent cu tendinţele intelectuale, estetice şi spirituale ale secolului al XIX-lea, precum şi cu decadenţa. Ea însăşi a fost studentă la arte în Paris în prima decadă a secolului al XX-lea şi a fost destul de familiară cu problemele puse în joc în acest război. Concurenţii erau cei care voiau ca arta să aibă ceva de valoare în exterior – să aibă un scop religios sau cel puţin o intenţie înnobilatoare sau, şi mai puţin, un efect optimist, sănătos şi plăcut – şi, la un alt capăt, cei care proclamau autosuficienţa artei şi scutirea ei de la orice necesitate de justificare socială. Acest război nu s-a terminat câtuşi de puţin; izbucneşte unul nou ori de câte ori apare o dispută între oameni pentru obţinerea de fonduri, să spunem, pentru o expoziţie de artă care include vârful unei ancore într-o sticlă sau o vacă moartă sau o pictură cu Criminalii Moors. Aşadar, din moment ce orice fel de artist – incluzând scriitorii

— Este influenţat parţial de ceea ce crede el că se presupune că face şi, pe de altă parte, ce-i este interzis să facă, este bine să parcurgă pe scurt câteva puncte anterioare din dispută.

La începutul acestui război, s-a stabilit numai că religia are în obicei să pretindă o libertate totală, mai mare sau mai mică, faţă de judecata externă: şi-a rezervat

dreptul de a împărţi cu restricţie standarde morale şi nu de a fi subiectul vreunuia, cu excepţia celor inventate de ea. Aspirau campionii artei pentru artă atunci la statutul religiei? Într-un cuvânt, da. Şi nu putea fi considerată o blasfemie? Da, din nou. Să fii poet, în mijlocul acestui război, însemna că erai un poet blamat, sortit Iadului, dar sfidător, precum Don Giovanni al lui Mozart, care obţinuse un statut cult în secolul al XIX-lea pe care nu-l avusese în secolul al VIII-lea. Sau precum Byron. Sau precum Baudelaire. Sau ca Rimbaud. Sau precum Swinburne. Şi tot aşa.

Exista o anumită nobleţe într-o astfel de osândire: erai sigur pe statutul tău, oricât de condamnabil ar fi fost, deşi te-ar fi putut debarca pe tărâmul Iadului. Acolo ar putea exista un mare adevăr implicit: victorienii erau îndrăgostiţi de adevărurile înalte, aşa că dacă mergeai la luptă, era ca şi cum aveai un mare adevăr de partea ta. Argumentul, ce fusese rostit, ar putea avea legătură cu ceva precum:

„Adevărul te va elibera”, 15 a spus Iisus. „Frumuseţea este Adevărul, Adevărul, Frumuseţea”, 16 a spus John Keats. După regulile silogismului, dacă adevărul este frumuseţea şi adevărul te va elibera, atunci frumuseţea te va elibera şi întrucât noi suntem pentru libertate sau am fost şi, din moment ce libertatea a fost preaslăvită în epoca romantică, ar trebui să ne dedicăm venerării frumuseţii. Şi unde este mai multă frumuseţe – interpretată în sens larg – manifestă decât în Artă? Acest şir de idei urmărit până la final conduce la concluzia că chiar cotitura esteticii de la dimensiunea morală a avut, ea însăşi, o dimensiune morală. Şi dacă nici continuarea expresiei perfect artistice

nu este singurul scop al artistului, ce alte scopuri sunt de aşteptat, în mod legitim, să aibă el sau ea? 17

Tennyson a formulat această problemă timpuriu în cariera lui, într-un poem, într-o oarecare măsură cu caracter programatic, intitulat „The Palace of Art”.18

Mi-am construit sufletul ca o plăcută casă dumnezeiască, în care liniştit poţi locui.

Am spus, „O suflete, fii fericit şi petrecăreţ Dragă suflete, pentru toţi este bine.

Aşa începe. Urmează un catalog cu decoraţii interioare, cu obiecte de artă de valoare, ale lui Dorian Gray sau ale oricărui estet ciudat al lui Henry James; dar se dovedeşte a fi insuficient. Palatul Artei este o clădire încântătoare, cu multe urne cu măiestrie lucrate şi fântâni de aur şi statuete greceşti şi alte obiecte care te inspiră, dar sufletul nu poate trăi acolo. Ar trebui să fie prea izolat şi egoist şi, de asemenea, prea steril; în plus, sufletul a făcut un Dumnezeu al Artei şi pentru acest lucru e vinovat de idolatrie. „Stau precum Dumnezeu, neavând niciun crez”, spune ea, „dar contemplând totul”. Din acest motiv, ea este vinovată de „şarpele mândriei”, cel mai rău păcat, şi curând cade într-o disperare profundă.

Ca artist – în special ca artist – sufletul poetului trebuie să meargă acolo unde este acţiune umană, şi pentru Tennyson înseamnă întotdeauna o coborâre din înălţimi, pentru că dragostea – fie pentru o persoană sau pentru umanitate – este pe pământ. Palatul Artei nu este renegat şi distrus în acest poem, dar trebuie umanizat.

Aşa că în momentul în care patru ani s-au împlinit.

Ea şi-a aruncat roba regală.

„Faceţi-mi o căsuţă în vâlcea”, a spus ea.
„Unde să pot jeli şi să mă pot ruga.
Nu dărâma-ţi totuşi turnurile palatului, ele sunt
Atât de luminoase şi frumos înălţate;
Poate mă voi întoarce cu alţii
După ce-mi voi ispăşi vina”.19

Odată ce ai coborât şi te-ai murdărit şi ai avut parte de suferinţe şi căinţă, te poţi întoarce şi poţi aduce alţi oameni cu tine, motiv pentru care Palatul Artei s-a schimbat în bine, poate în Galeria Naţională.

Cunoaşterea artistică a unei epoci devine clişeu pentru următoarea. Îmi aduc aminte două cântece celebre în anii ’50, unul care mă îndemna să cobor din turnul de fildeş şi să las iubirea să-mi pătrundă în inimă şi un altul în care femeia este numită Mona Lisa şi e întrebată dacă este caldă şi reală sau doar rece şi singură, o încântătoare lucrare de artă. Arta este rece, viaţa este caldă, face trimitere la: un revers al situaţiei în Odă, la o urnă grecească de Keats, în care timpul este îngheţat şi scena de viol descrie momentul culminant al arestării şi spectatorii vor îmbătrâni şi se vor răci (Această urnă grecească cu reversurile viaţă-moarte, rece-fierbinte este Portretul lui Dorian Gray20 în construcţie).

Bătălia în secolul al XIX-lea privind funcţia potrivită a artei a fost acerbă, dar toate încercările de a îndrepta arta spre anumite scopuri utile sau pentru a demonstra că avea un asemenea scop – chiar tentativele unor iubitori de artă ca Ruskin şi

Matthew Arnold – au provocat suferinţă în final, pentru că s-a ajuns la cenzură. Dacă frumuseţea este

adevărul şi adevărul te eliberează, există vreun fel de adevăr ce ar trebui suprimat? Da: adevărul urât sau orice fel de adevăr ce poate să-ţi facă rău, motiv pentru care John Ruskin distruge multe din desenele erotice ale lui Turner. Cei care au propovăduit utilitatea socială a artei au dorit să nege totul, aşa cum Papa a ascuns loviturile lui Michelangelo din Capela Sixtină în timpul Contra-Reformei.

Nu doar sexul trebuia cenzurat: mai trebuiau cenzurate ideile politice ce provocau masele sau noţiunile critice despre religie sau violenţa deschisă şi murdară şi tot aşa. Totuşi, cel mai frecvent era sexul şi romancierii timpului ştiau destul de bine că erau unele lucruri ce nu puteau fi scrise pentru a fi publicate, pentru că asemenea lucruri nu puteau fi tipărite, pur şi simplu. Astfel, eroii Artei devin cei dornici, după cum spun acum, cei insistenţi.

Unii scriitori au insistat prea mult şi au intrat în conflict cu autorităţile. „Flaubert”, spune Borges, „a fost primul care s-a consacrat (şi folosesc cuvântul în completa lui rigoare etimologică) creării unei lucrări estetice pure, în proză”.21 Flaubert este un alt preot într-un templu – un preot autoconsacrat – care s-a dedicat actului estetic pur şi, din acest motiv, a fost de la sine suspect în războiul dintre artă şi scopul moral. El a fost dat în judecată pentru Madame Bovary şi s-a găsit în postura neplăcută de a juca după regulile duşmanilor

— Asta e, ca să demonstreze că lucrarea lui are o moralitate neîndoielnică. El a apărat-o susţinând că morala era sănătoasă pentru că Madame Bovary a murit de o moarte oribilă ca rezultat al acţiunilor de adulter

(Considerat în sens strict, neadevărat – dacă nu ar fi petrecut în mod nebunesc, nu ar fi sfârşit în acest mod).

Cenzorii şi doamna Grundys au fost ocupaţi timp de mai multe decade, eforturile lor culminând cu victorii, precum interzicerea lucrării lui James Joyce, Ulysees, dar ipocrizia comandată de stâlpii societăţii a generat revolta artiştilor. Aducând-o la extremă, revolta i-a dat pe Henry Miller şi William Burroughs: nu era un caz de reverie la visul imposibil, ci de a tipări cuvântul netipărit. Această dispută a continuat mult timp. În perioada studenţiei, Iubitul Doamnei Chatterley nu a fost acceptată în Canada, iar opera lui Henry Miller, Tropicul Cancerului, a fost introdusă ilegal în ţară.

Să punem totul într-un context: tu nu puteai atunci – la sfârşitul anilor ’50 – să cumperi contraceptive de la tejghea, nu puteai să le cumperi deloc dacă erai femeie nemăritată; nu aveai voie să faci avort cu excepţia unor complicaţii sau pe o masă de bucătărie; prima oară când am citit povestea lui Hemingway, „Hills Like White Clephantsw, nu aveam idee despre ce discută un bărbat cu o femeie. Nu puteai face reclamă la produsele medicale pentru femei şi să le spui ce sunt, ceea ce creştea încă de atunci, fără a avea rival, gradul de suprarealism. Îmi amintesc, în mod deosebit, de o femeie într-o rochie de seară, de culoare albă, în stil grecesc, care stătea pe o scară din marmură şi privea marea, având un titlu dedesubt care începea cu „Modes… Pentru că”. Pentru că ce? M-am întrebat atunci, copil fiind. Este o întrebare ce mi se repetă încă în vise.

Dar să ne întoarcem la războaiele privind arta. „Artă

pentru artă”, o deviză stranie pe un banner, 22 înălţată de Théophile Gautier – sfidând proprietatea socială, progresul individului, onestitatea morală şi tot aşa – această deviză era crezul că în final va triumfa printre cei dedicaţi Artei. Spre sfârşitul secolului, Oscar Wilde a putut proclama, fără a şoca mai mult decât a intenţionat.

Viaţa morală a oamenilor este o parte din materialul folosit de artist ca subiect… Niciun artist nu are preferinţe de ordin moral. La un artist, o preferinţă de ordin moral devine manierism stilistic de neiertat. Putem ierta unui om vina de a fi creat un lucru înzestrat cu utilitate practică, atâta vreme cât nu-l admiră. Singura acuză pentru crearea unui lucru lipsit de utilitate practică poate fi doar admiraţia neţărmurită. Orice artă este cu totul lipsită de utilitate practică.23

Ce fel de oameni sunt cei care fac lucruri nefolositoare, dar admirabile – admirabile în justeţea lor, atât timp cât „frumuseţea este propria scuză a existenţei sale”, 24 a spus Emerson, aproape ca Dumnezeu? „Artistul este creatorul lucrurilor frumoase”, spune Wilde. „Ţelul artei este să reveleze arta şi să-l ascundă pe artist”.20 Departe de a fi expresia geniului romantic, artistul caută acum să treacă neobservat; el urmează să fie ascuns privirilor şi să-şi servească vocaţia. Am citat deja trioul lui James Joyce, ce dovedeşte ascetismul şi autonegarea valorii unui călugăr dominican în formare. Scriitorul ca artist urmează să fie, potrivit lui Joyce, „un preot al imaginaţiei44.26

Arta este o categorie abstractă. Un preot, oricum, implică un dumnezeu: nu îl poţi avea pe unul fără celălalt.

Dacă arta urmează să fie un dumnezeu sau să aibă un dumnezeu, în ce fel va fi el? Există un răspuns în poemul „A Musical Instrument”, scris în 1860 de Elizabeth Barrett Browning, în mijlocul războiului pe care l-am descris, dar înainte ca scala de valori să încline în favoarea conceptului de artă pentru artă. Iată-l:

I

Ce făcea, măreţul zeu Pan.
În stufărişul din râu?
Răspândea ruină şi presăra blestem.
Împroşca şi zbătea cu copitele unei capre.
Şi zdrobea plutitorii crini de aur cu libelula de pe râu.

II

A smuls o trestie, măreţul zeu Pan.
Din adâncul rece pat al râului;
Apa limpede tulbure curgea.
Iar crinii frânţi zăceau.
Şi libelula a fugit, înainte ca el să apară din râu.

III

Pe ţărmul înalt şedea măreţul zeu Pan în timp ce râul se vărsa nebulos;

Şi crestat şi ciopârţit precum un măreţ zeu priceput.

Cu greaua sabie rece la trestia rezistentă Până n-a mai rămas nicio urmă de frunză care să-i arate prospeţimile din râu.

IV

A retezat-o scurt, aşa a făcut măreţul zeu Pan (Cât de falnic stătea el în râu!).

Apoi i-a extras esenţa, precum inima unui om.

Cu hotărâre, din inelul exterior.

Şi a crestat bietul lucru uscat gol
În găuri, în timp ce stătea pe marginea râului.
V
Aceasta este calea, a râs măreţul zeu Pan (Râdea în timp ce stătea pe marginea râului).
Singura cale, când zeii au început să cânte o muzică suavă, ei au reuşit.
Apoi, îndreptându-şi gura către una din scobiturile trestiei, El a suflat cu putere.
VI
Minunat, minunat, minunat, O Pan!
Străpuns plăcut de râu!
Orbind plăcut, O măreţ zeu Pan!
Soarele de pe deal a uitat să apună.
Iar crinii au revenit la viaţă, şi libelula S-a întors la râu ca să viseze.
yn
Încă pe jumătate un animal este măreţul zeu Pan.
Ce râde în timp ce stă pe marginea răului.
Creând poetul din om;
Adevăraţii zei suferă pentru ce e de preţ şi durere –
După trestia ce nu va mai creşte vreodată
Ca un fir de trestie oarecare din stufărişul râului.27
Sau, cum a scris D.H. Lawrence mai târziu, „Nu eu, nu eu, ci vântul care a suflat prin mine”.28 Sau, cum a spus Rilke în cel de-al treilea Sonet către Orfeu.
…cântul e fiinţare. Ce uşor e pentr-un zeu!
Noi însă suntem când? Şi când el ne-nchină stea sau pământ?
Copile, când iubeşti, nimic din asta nu e, chiar dacă

vocea gura ţi-a forţat –

Învaţă-te să uiţi că ai cântat.

— Fum de căţuie.

Alt suflu-i a cânta cu-adevărat

Un suflu-ntru nimic. O briză-n Dumnezeu. Un vânt.29

În poemul lui Barrett Browning, poetul este un instrument pentru muzică, şi asta e o muzică frumoasă. Dar poetul nu creează muzică din propria-i voinţă. În primul rând, el este ales de zeu. Este retras dintre ceilalţi semeni şi niciodată nu li se va mai alătura.

În al doilea rând, el este mutilat. I se ia inima şi devine găunos, uscat şi gol. El poate face muzică doar prin inspiraţie

— Zeul suflă prin el. Şi nu doar atât, zeul nu este chiar un zeu bun: Pan este jumătate animal – partea de jos. Marelui zeu Pan îi pasă doar de muzică, nicidecum de poetul pe care l-a făurit, şi care – presupunem noi – va fi înlăturat ca o săgeată ruptă atunci când zeul nu va mai avea nevoie de el. Sunt şi alţi zei în poem – „adevăraţii zei", cărora le pasă de pierdere şi durere; dar bănuim că ei sunt muzicieni jalnici. În artă, nu poţi obţine valoare estetică cu bune intenţii. Zeul păgân al Artei poate fi un individ nesuferit şi un idol totodată – un zeu fals

— Dar nu poţi spune că nu este bun în ceea ce face. Aşa că, dacă vrei artă – artă frumoasă – iubeşte-l sau urăşte-l, acesta este zeul la care trebuie să te închini.

Această versiune a Zeului Artei – un zeu crud şi egoist – ar părea că loveşte în moralismul victorian, dar subliniază cel mai fervent esteticism al sfârşitului de secol XIX şi începutului de secol XX. Zeul Artei înalte – ca în

poemul lui Barrett Browning – cere sacrificiu uman. Dacă arta este o religie şi artiştii sunt preoţi, înseamnă că şi artiştii trebuie să se sacrifice. Ceea ce ei trebuie să sacrifice reprezintă cele mai umane dimensiuni ale lor – în primul rând, inima trebuie să sacrifice posibilitatea iubirii umane, precum preoţii ca să-şi servească mai bine zeul.

„Cei care găsesc înţelesuri frumoase în lucruri frumoase sunt cei cultivaţi", spune Oscar Wilde, apărându-şi propria scriere. „Pentru ei există speranţă. Ei sunt cei aleşi, pentru care lucrurile frumoase înseamnă doar Frumuseţea", 30 Acesta este limbajul creştinismului – speranţa însemnând speranţa în salvare, iar „cei aleşi" sunt cei predestinaţi salvării. Aşadar un mic grup de iniţiaţi; cei câţiva aleşi, un fragment salvat.

Dar printre cei aleşi, martiriul este întotdeauna o posibilitate, şi să fii artist nu depinde doar de propria alegere – Zeul Artei este cel care te selectează şi nu invers. Aşadar, vocaţia artistică are o aură de tragism şi condamnare. „Noi poeţii, începem în tinereţe cu bucurie", a spus Wordsworth, „dar sfârşim în nebunie şi deznădejde.31 Să ne gândim la povestirea lui Franz Kafka – „A Fasting Artist". Artistul foamei este un artist, dedicat în totalitate artei sale. Această artă este grotescă, el stă într-o cuşcă şi se înfometează – foarte asemănător vechiului creştin – şi la început este foarte popular, vin mulţimi să se minuneze. După un timp, se schimbă moda artei de dragul artei şi artistul sfârşeşte într-un colţ din menajeria unui circ, iar oamenii uită că el stă într-o cuşcă. Într-un final, ei îl împing în paiele putrezite şi îl redescoperă, mai mult mort decât viu. Iată ce se întâmplă

în continuare:

„Mi-am dorit întotdeauna să-mi admiraţi dorinţa” zise artistul foamei. „Şi noi chiar o admirăm”, spuse privitorul binevoitor. „Dar n-ar trebui să admiraţi” spuse artistul foamei. „Bine, atunci nu-l admirăm” spuse celălalt, „dar de ce n-ar trebui să facă asta?”

„Pentru că eu sunt nevoit să postesc, nu mă pot abţine”, spuse artistul. „Orice s-ar întâmpla”, spuse privitorul. „Şi de ce nu poţi renunţa?” „Pentru că, spuse artistul, nu voi putea găsi în veci o hrană care să-mi placă. Dacă aş fi găsit-o, crede-mă, n-aş fi provocat niciodată vreo agitaţie, şi mi-aş fi mâncat hrana ca oricare dintre voi”. Acestea au fost ultimele sale cuvinte…32

Dorinţa artistului care postea, ca şi cea a sfinţilor, este pentru ceva ce nu există pe această lume, asta îl face sublim. Dar el este, totodată, ridicol. Pentru că este atât de nepotrivită. Zeul Artei l-a ales pe artistul care postea ca discipol al său, dar rezultatul kafkian este combinaţia unui intermezzo ciudat cu nevoie freudiană.

Odată ce începi să numeri cadavrele – cele de la baza altarului Artei – descoperi că sunt numeroase. Pe când George Gissing îşi scria, în 1891, Noua stradă Grub, scriitorii se percepeau pe sine şi propriile activităţi, ca subiecte potrivite pentru propria artă, astfel luând naştere imensul şi în creştere

— Număr al cărţilor în care scriitorii prezintă activitatea scriitorului: În Noua stradă Grub sunt prezentaţi trei scriitori. Primul este Jasper Milvain, un adorator al lui Mamona care nu are aspiraţii să devină un preot al imaginaţiei în jocul literar pentru bani. El afirmă

că „nu este potrivit” pentru romane – „Este păcat, desigur – se pot câştiga bani buni”.33 El prosperă, cum se întâmplă de obicei în ceea ce-i priveşte pe cei răi. Al doilea este Edwin Reardon, care este talentat şi sensibil şi are principii, şi se căsătoreşte cu o femeie importantă din punct de vedere social în urma unui succes literar modest. Dar sub presiunea expectaţiilor pecuniare ale soţiei, îl părăseşte inspiraţia şi are parte de unul dintre cele mai groaznice blocaje ale scriitorilor descrise vreodată. Când nu mai poate crea, soţia îl părăseşte, iar el se îmbolnăveşte şi moare. Cel de-al treilea scriitor este sărmanul Harold Biffen din Mr. Bailey, Grocer. Acest roman este un eşec – „o carte pretenţioasă în genul plictisitor”, 34 au spus criticii – dar Biffen optează pentru „un om ce nu poate să facă altceva decât să-şi dea silinţa”. „El şi-a făcut treaba – în modul cel mai bun posibil – şi este mulţumit”. Într-un sfârşit, fără bani şi fără speranţă, el alege să se sinucidă. Moartea îi este liniştită – „Doar gânduri despre lucruri frumoase i-au venit în minte; s-a întors într-o perioadă anterioară a vieţii, când încă nu-i fusese impusă nicio misiune a realismului literar…” 35 Ah, acea misiune hotărâtoare ce i-a fost impusă. Mulţi sunt chemaţi, dar numai puţini sunt aleşi, şi dintre cei puţini, câţiva vor fi martiri.

Dacă se cere sacrificiu din partea artiştilor de gen masculin, ce se întâmplă în cazul femeilor? Asta ne face să bănuim că scrisoarea purpurie brodată cu fantezie de pe pieptul pedepsitei şi ponegritei Hester Prynne, din romanul omonim al lui Hawthorne, nu reprezintă doar Adultera, dar pentru Artist chiar Autorul? Un om ce joacă

rolul Marelui Artist se presupune că trăieşte viaţa – această povară era o parte din consacrarea lui către arta sa – şi Viaţa Trăită însemna, printre alte lucruri, femei, vin şi muzică. Dar dacă o femeie scriitor încerca vinul şi bărbaţii, era foarte probabil să fie considerată o beţivă şi o femeie uşoară, aşa că nu-i mai rămânea decât cântecul; şi cu atât mai bine dacă era un cântec de lebădă. Se considera că femeile normale erau căsătorite, dar nu şi artistele. Un artist bărbat putea avea un mariaj şi copii în secret, atâta timp cât aceştia nu-i stăteau în cale – o slabă speranţă, potrivit opiniilor lui James, Connolly – dar în ceea ce priveşte femeile, lucrurile trebuiau să fie într-un anumit fel. Şi la acest anumit fel trebuia să renunţe femeia-artist, pentru a-şi elibera calea pentru celălalt drum – drumul Artei.

Aşa şi Malli, tânăra actriţă ce urmează s-o interpreteze pe Ariei din Prospero a lui Soerenson pentru piesa Furtuna, în povestirea deja menţionată a lui Isak Dinesen. Cu multă suferinţă, Malli renunţă la dragostea umană, pasională pentru arta sa. „Ce obţii în schimb?” îl întreabă ea apoi, cum era şi rezonabil, pe Soerenson. „În schimb”, spuse el, „obţinem neîncrederea lumii – şi propria singurătate. Nimic altceva”.36

Acest lucru este deprimant, dar poate să devină şi mai deprimant. Aşa şi tânăra actriţă Sibyl Vane în Dorian Gray

— Ce şanse ar fi avut, cu un asemenea nume? 37 Asemeni Doamnei din Shalott – sora mai mică a Ofeliei, şi prototipul femeilor artist din secolul al XIX-lea, pe care Sibyl le citează cu abnegaţie

— Se îndrăgosteşte de un bărbat în carne şi oase, şi

întrucât acum ea îşi exprimă emoţia în propria-i viaţă şi nu în arta sa, Zeul Artei o pedepseşte, şi talentul o părăseşte. „Fără arta ta, eşti un nimic”, spune Dorian, care o părăseşte la rândul său. Ce altceva mai putea sărmana şi secătuita Sibyl să facă după aceea decât să se sinucidă?

Atunci când s-a lăsat fotografiată aşezată în propriu-i coşciug, actriţa Sarah Bernhardt ştia exact ceea ce făcea. Necrofilia şi imaginea în negru a femeii artist era imaginea pe care publicul o dorea şi putea să o înţeleagă: un fel de călugăriţă pe jumătate moartă.

În perioada în care aspiram la statutul de femeie poet, la sfârşitul anului 1950, noţiunea de sacrificiu era acceptată. Acelaşi lucru era valabil pentru orice fel de carieră pentru o femeie, dar în cazul Artei era şi mai rău, deoarece sacrificiul solicitat era şi mai mare. N-ai fi putut fi şi mamă şi soţie şi artist, pentru că fiecare dintre aceste lucruri cerea dedicare totală. Asemeni copiilor de 9 ani, noi am savurat filmul Pantofii roşii precum un ospăţ la o zi de naştere: ne-am amintit-o pe Moira Shearer, sfâşiată între Artă şi dragoste, zdrobită sub un tren. Iubirea şi căsătoria o îndreptau într-o direcţie, iar Arta într-alta, şi aceasta din urmă sub forma unei posesiuni demonice. Arta te conduce până la moarte. Se va apropia, te va poseda şi apoi te va distruge. Sau te va distruge ca femeie obişnuită.

Dar nu trebuie să fii o călugăriţă sau altceva. Femininul de la cuvântul „preot” nu este doar călugăriţă, ci şi preoteasă, aşa că ai avut o şansă, şi era o diferenţă: religia creştină nu avea preotese, astfel că era ceva păgân şi posibil orgiac, implicit, în acest termen. Călugăriţelor le erau interzişi bărbaţii, în timp ce preoteselor nu, deşi

relaţiile acestora cu bărbaţii nu erau întotdeauna aşa-zise domestice.

Am intrat în contact pentru prima oară cu preotesele Artei prin intermediul cărţii lui Robert Graves, Zeiţa albă, 3S în care se spune că femeile nu pot fi poeţi adevăraţi dacă nu îşi asumă rolul coşmarului vieţii către moarte, şi asemeni preotesei acesteia, zdrobesc bărbaţii ca pe gândaci şi le beau sângele ca pe vin.39 Cartea am citit-o pe la 19 ani, şi n-a fost prea încurajatoare pentru o fată care participase din întâmplare la un concurs de frumuseţe: a bea sângele iubitului nu era chiar ideea mea despre întâlnirea de sâmbătă seara. Provinciala de mine. Graves m-a făcut totuşi să mă întreb dacă chiar eram potrivită pentru viaţa dedicată Artei.

M-am minunat chiar mai mult când am dat peste romanul din 1876 al lui George Eliot, intitulat Daniel Deronda. Mama eroului principal fusese o cunoscută cântăreaţă de operă, care îl încredinţase pe Daniel altcuiva la vârsta de 2 ani spre creştere, în parte şi fiindcă nu dorea ca maternitatea să-i influenţeze negativ exprimarea artistică. Avea o mulţime de admiratori, dar întrucât fusese dominată de tatăl său, era o fire rece, ce prefera bărbaţii supuşi, pe care să-i calce în picioare. Ea pretinde că nu este un monstru, dar modul în care este descrisă de scriitor infirmă. Ea nu este „chiar o mamă umană, ci o Melusina – jumătate femeie, jumătate şarpe”.40

„Privind-o”, scrie Eliot, Daniel simte „acel fel de nelinişte pe care ar fi avut-o, dacă ar fi văzut-o oficiind o slujbă stranie a unei religii care sacralizează crima”.41 Putem presupune relativ uşor care este această religie, în

special când mi se spune că ea şi-a proiectat toate emoţiile în arta sa, şi „nu mai are altceva de oferit”.42 Rămâne parţial umană prin faptul că suferă, dar cea mai mare parte a suferinţei ei are legătură cu abandonarea artei sale, nu cu abandonul propriului copil. Abandonul muzicii este un păcat pentru religia sa – religia Artei

— Şi a fost pedepsită pentru acest lucru.

Mama lui Daniel mai este numită vrăjitoare, şi e un pas mic către termenul de femeie-fatală, specie din care o duzină au apărut pe scenă până la sfârşitul secolului al XIX-lea. Una dintre figurile notorii ale speciei a fost Salome, al cărei nume l-am aflat devreme: „Salome era dansatoare, de dansuri exhibiţioniste, şi în astfel de momente nu purta prea multe haine”, în plan artistic, avem povestirea „Salome” scrisă de Flaubert, drama „Salome” a lui Oscar Wilde, opera „Salome” a lui Richard Strauss şi multe tablouri. La personajul acesteia se mai referă J. Alfred Prufrock al lui T.S. Eliot când îşi imaginează propriul cap purtat pe o farfurie. Care era atracţia? Salome este personajul ce combină femeia fatală şi femeia-artist. Ea este o profesionistă în ceea ce face, suficient de bună ca să-şi seducă majoritatea spectatorilor, dar ea permite acestei arte să fie coruptă de promisiunea răsplăţii, întâi de Herod, care-i promite orice în schimbul dansului său, iar mai apoi, în unele versiuni, de pasiunea sa erotică pentru Ioan Botezătorul: dacă nu-l poate avea în întregime pentru ea, îi va lua cel puţin capul. În cele din urmă – cel puţin în lucrările lui Wilde şi Strauss – ea este condamnată la moarte pentru perversitatea sa sau, în alte cazuri, pentru munca ei – nu vom şti niciodată cu

siguranţă.

Destul de ciudat, un număr semnificativ de poeme trimise de tinere pe adresa revistei literare din colegiu, la editarea căreia am participat în 1960, erau despre Salome. Părea că există temerea că implicarea în artă se va dovedi fatală oricărui bărbat destul de lipsit de noroc încât să aibă o relaţie sexuală cu artista, şi că aceasta se va trezi într-o dimineaţă şi-i va găsi capul pe o farfurie. Presupun că e o abordare vag freudiană: femeile care sunt prea active sau prea isteţe pot face bărbaţii să-şi lepede propriul trup la scoaterea unui văl.

Era perioada imediat după ce Phillip Wylie, autorul Generaţiei viperelor, plasase culpa tuturor relelor lumii în „Momism”, care, în schimb, continua tradiţia secolului al XIX-lea

— La acea dată încă în vogă – referitoare la neliniştea despre femeia castă. Iată ce scrie Irving Layton, în prefaţa colecţiei sale din 1958 la „Un covor roşu pentru soare”:

Văd riscul la femeile moderne ce joacă rolul furiilor să-şi castreze masculii; eforturile lor, susţinute de toate forţele maligne ale unei civilizaţii ce a interpretat rolul creativ al revelaţiei bărbatului, ca fiind inutile – dacă nu chiar ca un risc şi ca o neplăcere de proporţii. Suntem în acelaşi timp şi deodată feminizaţi şi proletarizaţi. Aceasta este epoca lipsită de glorie a femeii de masă. Gusturile feminine domină peste tot… Dionis a murit…43

A fost ciudat pentru mine să descopăr acest lucru la vârsta de 18 ani, pe când mă străduiam să devin poetă. De la această distanţă pot recunoaşte metaforele combinate – Furiile urmăreau, de obicei, bărbaţii vinovaţi de matricid,

şi Maenazii, acei reprezentanţi lunatici ai speciei şi ai poetului Orfeu, care nu au fost ucigaşii lui Dionis, ci idolii săi; acest lucru nu i-a determinat pe poeţii timpului să atribuie mai multă încredere femeilor şi aşa-zisei lor pofte trupeşti.

Uneori scriitoarele s-au aliat cu această mitologie. Dacă tot eşti numit aşa, poţi foarte bine să-ţi asumi acest rol. Atât călugăriţa, cât şi preoteasa imaginară ar putea sfârşi zăcând la picioarele altarului Artei, singura diferenţă fiind aceea că preoteasa mai ia cu ea pe cineva atunci când moare. „Îi mănânc pe bărbaţi ca şi cum aş respira" spune Lady Lazarus, sfidătoarea morţii cu părul lung şi roşu ca de vrăjitoare, în poemul omonim al Silviei Plath – plasându-se ferm în această tradiţie.

Inconvenientele de a fi femeie scriitor – în special poetă

— Erau deja bine cunoscute când am ajuns şi eu la acest stadiu. Germaine Greer, în cartea Slip-Shod Sibyls44 a relatat carierele triste şi decesele frecvent sinistre ale femeilor-poet de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi până la jumătatea secolului al XX-lea – Emily Dickinson şi sihăstria sa, Christina Rossetti care privea viaţa prin spărtura unui giulgiu, Elizabeth Barrett

Browning cu anorexia şi dependenţa ei pentru droguri, dar şi sinucigaşele Charlotte Mew, Sylvia Plath şi Anne Sexton. „Şuvoiul de sânge este poezia", scria Sylvia Plath, cu 10 zile înainte să se sinucidă. „Nu poate fi oprit".45 Aşa să le fie soarta preoteselor imaginaţiei – să sfârşească într-o băltoacă roşie pe podea?

Femeia artist condamnată este departe de moarte, în

special ca temă explorată de romancieri. Romanul Posesiunea scris de A.S. Byatt anunţă schimbările complexe ale imaginii – femeia poet care sacrifică iubirea umană – şi tot aşa, chiar mai mult, apare în romanul Lebăda al lui Carol Shields – o femeie poet dedicată artei sale şi ucisă de propriu-i soţ pentru că nu putea suporta competiţia. Totuşi, unul dintre aceste romane are acţiunea în trecut, iar celălalt este plasat într-o zonă rurală îndepărtată. Dacă nu-ţi prezinţi personajul femeii-artiste ca autodistructivă, drogată, promiscuă, faimoasă cântăreaţă rock, precum în ultimul roman al lui Salman Rushdie, Pământul de sub tălpile ei, astăzi nu este prea uşor să prezinţi imaginea lebedei muribunde ca fiind complet actuală şi, de asemenea, în mod direct, modul în care era descrisă în trecut.

Oricum, în perioada în care eu am început să scriu, imaginea în cauză era încă bine jucată. Părea într-o asemenea măsură parte integrantă a „fişei postului”, încât, după ce mi-au fost publicate primele două volume subţiri, am fost întrebată, cu toată sinceritatea, nu dacă aveam de gând să mă sinucid, ci când. Dacă nu erai dornic să-ţi pui viaţa la bătaie – sau mai degrabă să scapi de ea – nu aveai să fii acceptată în rolul femeii poet. Sau cel puţin aşa decretase mitologia. Norocul meu că scriam şi ficţiune şi poezie. Deşi există şi câţiva romancieri sinucigaşi, eu simţeam că proza are un efect de echilibru. Mai multă came şi cartofi în farfurie, ai fi putut spune, şi mai puţine capete tăiate.

Acum este mult mai posibil pentru o femeie scriitor să fie pur şi simplu văzută: nici călugăriţă şi nici preoteasă

orgiacă, nici mai mult nici mai puţin decât uman. Cu toate acestea, mitologia încă are putere, deoarece astfel de mitologii despre femei au încă putere. Maenad şi Python aşteaptă în aripile lor, sau costumele lor goale o fac, şi este foarte probabil să le cheme înapoi, din nou, mai degrabă decât cultul artei pentru artă.

În primul capitol, am vorbit despre faptul că diverse aşteptări şi anxietăţi sunt proiectate asupra rolului Scriitorului, cu majusculă. În acest capitol am cercetat unele dintre acestea

— Cele referitoare la respingerea valorilor lumeşti ale lui Mammona în favoarea dedicării, în mod complet, Artei, şi la noţiunea sacrificiului care a ajuns să fie asociat aceste dedicări.

Dar ce se întâmplă când eviţi Prăpastia Disperării pe „calea „îngustă şi dreaptă" a Artei de dragul Artei şi urmezi drumul numit Relevanţă Socială? 46 Vei sfârşi într-o listă de discuţii, şi în acest caz, aparţine cumva Iadului? Dar dacă întorci spatele Relevanţei Sociale, nu cumva vei sfârşi făcând echivalentul şerveţelelor de dantelă pentru braţele aurite ale fotoliilor în Palatul Artei? Asta e întotdeauna o posibilitate.

ISPITA:

Prospero, Vrăjitorul din Oz, Mefisto & Co.

Cine flutură bagheta, trage sforile sau semnează cartea Diavolului?

„Din nou, diavolul l-a dus pe un munte foarte înalt şi i-a arătat toate împărăţiile lumii şi slava lor;

Şi i-a zis Lui: Acestea toate ţi le voi da ţie, dacă vei cădea înaintea mea şi te vei închina mie.

Matei 4: 8 – 9

O persoană trebuie să fie posedată de Diavol ca să reuşească în oricare dintre arte.

Voltaire1

Bufonul acestei curţi este scump!

Frederic cel Mare, Voltaire2

Sper că nu mă vei întreba ce înseamnă toate acestea sau care e morala lor. Îmi atribui rolul de istoric în ceea ce priveşte povestirea, şi consider că singurul meu rol este să urmăresc, fără părtinire, ce se întâmplă.

Romancierul tău trebuie să atingă o culme, aceea a decesului vioi al cozilor, iar atitudinea lui trebuie să fie cea a lui Pulpiteer…

Maurice Hewlett, The Forest Loversă

…poetul nu trebuie să fie poet, el trebuie să fie cumva un doctor şarlatan al moralităţii.

Edith Sitwell4

…dacă ne uităm, pe axa timpului, la scriitori, vom observa că aceştia au fost întotdeauna preocupaţi de politică. Să-i refuzi implicarea în politică unui scriitor este sinonim cu a-i nega o parte din umanitate.

Cyril Connolly, Enemies of Promise?

„Unii, patagonieni după părerea lor, tânjesc după cuvântul reprodus, se asociază şi poartă ace cu gămălii, acum au un mesaj de transmis, urechile şi atenţia celor din sală

Deasupra genunchilor ventrilogilor, ei posedă.

Din dezmierdata lor strălucire, doar vopseaua şi planşa.

M. Klein, „Portrait of the Poet as Landscape” 6

Ce păcat că el nu a putut manipula elementele naturale aşa cum făcea cu logica umană şi cu credinţa… Dacă nu obţine succesul, magicianul poate să suspine din cauza condiţiei rasei umane, pierderea demnităţii mistice a acesteia şi a banilor; dacă are succes, magicianul se poate bucura cu gingăşie şi înfrânare, urmărind atent variantele practice. Sau îşi poate crea dublul sub greutatea oamenilor devotaţi dacă nu este un magician neobişnuit de sincer care să aibă respect pentru meseria sa. Şi teamă faţă de propria putere.

Gwendolyn MacEwen, Julian the Magician1

În capitolul anterior am spus că imaginile au fost cândva zeităţi, dar corolarul este că zeii au fost odată imagini. Ne sunt cunoscute imaginile care prezintă zei ce par să-i mănânce pe alţii, ce par să vorbească, şi chiar alţii având cuptoare în ei, în care erau sacrificaţi copii. Inventatorii au creat imaginile, iar preoţii au acţionat ca păpuşarii din spatele scenei.

Imaginile în sine – acele chipuri cioplite de genul celor denunţate şi batjocorite de profeţii Vechiului Testament – erau reci, grele şi inerte; totuşi le părea într-o măsură considerabilă fascinante scriitorilor, adepţi ai artei pentru artă, din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ele reprezentau lucrări de artă; puteau fi chiar şi idoli pe jumătate, ca Venus de l’Isle care-şi ucide iubitul în povestirea eponimă a lui Mérimée, sau precum zeiţa care aduce moartea descrisă în brutala şi extravaganta Sallambo a lui Flaubert. Dincolo de conflictul dintre producătorii artei şi potenţialii consumatori exista un subtext care avea de-a face cu idolatria. Reprezintă

venerarea „falşilor4 zei – inclusiv zei falşi ai Artei şi Frumuseţii, separaţi de nevoile societăţii umane – o slăvire a răului? Cât de vinovat ar trebui

— Aşadar – să se simtă un scriitor cu privire la arta sa?

Niciun scriitor nu pare să simtă mai multă anxietate faţă de această întrebare ca Henry James. În 1890 el a publicat The Lesson of the Master, în care au fost culese o serie de povestiri scrise iniţial în anii 1890 pentru Yellow Book. Aceasta era revista Mişcării Estetice, pe care scriitorul o dezaproba, în mod fundamental. Fiecare dintre aceste povestiri sunt despre un scriitor sau mai mulţi. Unul mai în vârstă îl îndeamnă pe cel mai tânăr să adopte o dedicare altruistă şi clericală pentru arta sa, împreună cu abstinenţa sexuală, şi apoi să se căsătorească cu fata dorită; un scriitor minunat, obscur care este descoperit şi „respectat" de o societate care nu-i înţelege arta, este o experienţă care-l ucide; un scriitor sărac, adevărat, care-şi doreşte în van bani şi recunoaştere, în timp ce unul bogat, faimos şi vulgar – o femeie – tânjeşte în schimb după pecetea artistică care vine cu eşecul recunoscut; un scriitor maestru, secretul principal al celor care nu pot renunţa la artă, nu poate fi înţeles de nimeni; şi un scriitor cu o reputaţie excelentă, dar care este, totuşi, un şarlatan. James s-a distrat copios cu aceste povestiri, care adunate la un loc relevă atitudinea flaubertiană faţă de conceptul de „a fi scriitor", care s-a îmbinat în înţelepciunea scriitoricească primită până la acea vreme.

Mai este o povestire ce ar fi putut fi inclusă în această galerie: „Autorul lui Beltraffio", care a apărut pentru prima

dată în anul 1884. Dar această poveste este mai obscură. Un scriitor numit Marc Ambient – posibil ca Marc să provină de la Marcus Aurelius, iar Ambient de la strălucire ambientală, probabil – acest maestru a creat o capodoperă, un roman intitulat Beltraffio, care este un fel de „strigăt de luptă estetic”. El locuieşte într-un încântător „palat al artei, la o scară uşor redusă”, şi are un fiu adorabil; dar este însurat cu o femeie limitată intelectual, rece, calvinistă de orientare şi de o moralitate rigidă, care îi dispreţuieşte admiraţia pentru frumuseţe şi îi consideră cărţile ca fiind diavolul însuşi – într-o asemenea măsură încât încearcă să-şi ţină fiul departe de părinte şi îi este teamă de ziua când acesta va fi suficient de mare încât să poată citi cărţile scrise de tatăl său şi va fi corupt de acestea. În ceea ce o priveşte, se poate spune la modul dispreţuitor că ea crede că arta ar trebui să aibă „un scop”. Printre cei ce se atribuie „evangheliei artei”, ce crezi! BIBLIOTECA JUD. X. STUHOZA”.

BACĂU

La prima vedere, Ambient, căutătorul perfecţiunii, pare a fi încarnarea „perfectă” a viziunilor artistice ale lui James, cu o soţie ce întrupează un filistinism constipat. Dar asta este doar o aparenţă: Henry James avea prea mult puritanism american în sine pentru a fi un estet normal. Marc Ambient consideră că „toată viaţa” este „material plastic” pentru arta sa şi că arta are o natură suspicioasă. El spune.

„Această nouă întreprindere trebuie să fie un vas de aur, umplut cu cea mai pură distilare a prezentului; şi oh, cum mă îngrijorează, forma vasului, loviturile metalului!

Trebuie să-l ciocnesc atât de fin, de elegant... Şi totul în timp ce trebuie să fiu atât de atent să nu las nicio picătură să se scurgă!” 8

Urna greacă, din nou, probabil, dar într-un context ce sugerează nu doar meşteşugul, precum cel al lui Daedalus invocat la sfârşitul romanului Portretul unui artist, al lui Joyce, dar şi alchimistul, care amestecă poţiunile. Şi ce fel de vas face el cu asemenea trudă şi ce va păstra în acest vas? Elixirul vieţii sau sângele sacrificiului?

Al doilea presupunem noi până la finalul povestirii; pentru că soţul-artist şi soţia-societate reuşesc între ei să-şi omoare copilul. Pentru că soţia nu suportă unica responsabilitate – că fiul este sacrificat nu doar pentru idolul rău, rigid al moralităţii convenţionale, dar şi pentru idolul aurit al Artei – sugerat de titlul operei lui Ambient. „Beltraffio” nu este un cuvânt real, şi nici nu pare să fie numele unei locaţii, italiene sau din altă parte; dar merită să menţionăm că „tra”, în italiană, înseamnă „printre”, în timp ce „fi o „înseamnă „pedeapsă”. Iar „bel” înseamnă, desigur, „frumos”; dar Belzeb este cuvântul italian pentru Beelzebub, Diavolul – înrudit cu toţi Belii şi Baali vechiului Orient Mijlociu, care sunt anatemizaţi atât de frecvent în Biblie. La sfârşitul vieţii sale, ni se spune, că soţia se afundă în „negrul Beltraffio”. Putem spera doar că sufletul acesteia a supravieţuit lecturii, pentru că, potrivit tradiţiei literare occidentale, o carte neagră poate avea doar un singur proprietar.

În ceea ce priveşte copilul, el ar fi putut fi salvat printr-un compromis între artă şi societate; dar ce formă ar fi putut lua acest compromis? Cu siguranţă această

întrebare l-a ţinut treaz pe James nopţile.

În ultimul capitol m-am referit la dramaticele mitologii despre scriitorul ca artist, un preot sau o preoteasă dedicată imaginaţiei, ce slujeşte rigurosul, pretenţiosul şi distructivul cult al artei de dragul artei. Dacă un scriitor se plasează în această categorie, el îşi va percepe datoria ca devotament către arta sa, şi ca scop de urmărit, crearea unei lumi perfecte, într-adevăr, dacă nu acorzi nici măcar puţină loialitate acestui ideal, după cum îi spunea muzicianul Klesmer, fetei de societate Gwendolen Harleth în romanul Daniel Deronda a lui George Eliot, este posibil să obţii doar mediocritate şi probabil „strălucire nesemnificativă".9 Arta de orice fel este o disciplină, nu doar un meşteşug – deşi e şi asta – ci o disciplină în sensul religios, în care starea de veghe, creaţia unui vid spiritual şi negarea sinelui, toate îşi au propriul rol.

Dar aceasta propune analiza artistului doar în relaţie cu arta sa. Ce se poate spune despre relaţia lui cu lumea exterioară

— Cu ceea ce numim societate? în acest sens au fost făcute mai multe cereri. Creionul este mai puternic decât spada, 10 ni se spune; poetul constituie legislatorul nerecunoscut al lumii.11

Asta ar putea fi o exagerare totuşi, mai ales în era bombei atomice, a Internetului şi a extincţiei rapide a altor specii de pe pământ. Dar totuşi, să presupunem că cele scrise de scriitor nu ar exista într-o grădină împrejmuită numită „literatură", ci chiar s-ar afla undeva în lume, şi ar avea efecte şi consecinţe. N-ar trebui să începem să vorbim despre etică şi responsabilităţi, şi alte chestiuni

similare, pe care preotul imaginaţiei le pretinde aşa cum prerogativele sale sunt privite cu dispreţ?

Să ne reîntoarcem cu analiza la cuvântul preot. Nu este preotul mai mult decât un adorator, cel care serveşte în sensul ritual? Nu este el şi păstorul oamenilor, un mediator între Dumnezeu şi toţi ceilalţi? Stephen Dedalus al lui Joyce porneşte să „forjeze în fierăria sufletului meu conştiinţa necreată a rasei mele".12 Conştiinţa: este un cuvânt încărcat cu morală. Dacă scriitorul are asemenea puteri, să luăm în considerare modul în care sunt folosite aceste puteri, atât în relaţie cu cel care le posedă – scriitorul – cât şi faţă de cei asupra cărora sunt folosite – noi toţi, ceilalţi.

Nimeni nu-i urăşte pe scriitori mai mult ca ei înşişi. Cel mai vicios şi mai dispreţuitor portret al scriitorilor, ca nivel individual şi ca gen, este descris în cărţile scrise de ei înşişi. Totodată, nimeni altcineva nu-i iubeşte mai mult. Oglinda scriitorului este împărţită între megalomanie şi paranoia. Scriitorul – precum Faust, priveşte în ea şi vede un grandios, rău şi suprauman Mefisto, stăpânul magiei, dirijorul destinelor, pentru care alte fiinţe umane sunt păpuşi cărora le controlează sforile, sau proşti ale căror inimi şi cele mai adânci secrete le ţine în palmă; scriitorul – precum – Mefisto priveşte în aceeaşi oglindă şi vede un Faust patetic ce tremură, ce-şi doreşte tinereţe veşnică şi sex fantastic şi bogăţii nemaivăzute, agăţându-se disperat de iluzia nevolnică că poate avea aceste lucruri prin mâzgăliturі mizerabile, prin nerozia puerilă a unor vorbe, pe care are tupeul uimitor să le numească „artă".

În secolul al XX-lea, scriitorii au fost bântuiţi de

strigoiul propriei incoerenţe. Nu puterea creatoare a lumii a lui Shelly, dar ezitarea lui Eliot J. Prufrock era modelul general. Cărţile ce tratau aspecte dezgustătoare sau invidia, meschinăria sau nebunia scriitorului s-au înmulţit. Iată un portret al scriitorului din Mao II al lui Don de Lillo. Un editor îşi prezintă activitatea unui scriitor:

„Timp de mulţi ani fericiţi, i-am ascultat pe scriitori. Cei mai de succes scriitori aveau plângerile cele mai mari… mă întreb dacă atributele ce produc un scriitor de valoare contează, totodată, pentru ingenuitatea şi gravitatea plângerilor lui. Provine scrisul din amărăciune şi ură sau el produce amărăciune şi furie?… Singurătatea este ucigătoare. Nopţile sunt albe. Zilele sunt presărate cu griji şi durere. Bemoan, bemoan…”

„Trebuie să-ţi fie greu” (spune scriitorul), „să te descurci cu aceste mizerii în fiecare zi”.

„Nu, este uşor. Le iau cu mare uşurinţă. Le spun că ale lor cărţi sunt încătuşate, în mod splendid. Le spun că cititorii se înghesuie în magazine. Le spun… Există un interes pentru miniserii, pentru casetele audio, Casa Albă vrea o copie”.13

Şi iată, dintr-o nuvelă scrisă de Mavis Gallant intitulată „O afacere dureroasă” o scrisoare de la scriitorul englez Prism către scriitorul francez Grippes, în care explică de ce Grippes nu ar trebui să vină să locuiască în Londra, aşa cum îi sugerase acesta:

În Paris, scria Prism, Grippes ar fi fost apreciat drept un literat ciudat, cu stil. Nimeni nu l-ar fi numit parvenit

— Cel puţin, nu în mod deschis. Grippes se pare că a făcut scurte călătorii în tinereţe în unele dintre înaltele

cercuri boeme din Paris, unde blazere din caşmir atârnă în magazinele de pe Bulevardul Haussmann şi clientela plătea la croitorie 500 de franci. În Anglia, unde părerile castelor erau diferite, în mod radical, ar putea da falsa impresie că este proxenet sau drogat şi ar fi împuşcat într-o staţie de autobuze.14

Prism şi Grippes sunt amândoi încrezuţi, foarte sensibili în ceea ce priveşte propria reputaţie; fiecare încearcă să-l discrediteze pe celălalt cu cele mai triviale jigniri cu putinţă. Romanul lui Martin Amis, The Information, este asemănător, precum sunt multe altele dintre cele mai recente, fiind – de exemplu – personaje în lucrarea lui David Foster Wallace, Scurte dialoguri cu oameni hidoşi.

Care este motivul acestui dezgust faţă de propria persoană? Poate motivul îl reprezintă diferenţa dintre imagine – moştenită de la romantici – şi realitate. Ce părere vor avea morţii glorioşi, giganţii literaturii, despre descendenţii lor firavi?

Iată părerea lui A.M. Klein cu privire la obscuritatea infamă a poetului modern:

„Suntem siguri doar de faptul că el a dispărut din societatea noastră; el pur şi simplu nu contează, cu excepţia amalgamului statistic din viaţă – poate votul unei anume persoane, o şicanare anonimă a sondajului Gallup, un punct într-o formă de guvernământ – dar imposibil de identificat, şi cu siguranţă, departe de a fi evident – un oftat în mijlocul unei mulţimi zgomotoase.

O, el, cel care a desfăşurat cultura noastră din sulul sau afirmaţia prinţului, strigătul răsunător, care sub un

nume a realizat cerul desăvârşit, şi sub altul, aerul în şapte cercuri, este! dacă mai există, un X, un domn Smith în registrul unui hotel – necunoscut, pierdut, fără alte date.15

(Această problemă psihică pare să afecteze în principal bărbaţii. Autoarele nu au fost incluse în crezul romantic şi niciodată nu au primit eticheta de „genii”; de fapt, cuvântul „geniu” cu greu poate fi alăturat cuvântului „femeie”, întrucât tipul de excentricitate aşteptat de la „geniile” masculine ar fi etichetat ca „nebunie” dacă ar fi practicat de o femeie. Au fost folosite cuvintele „talentată”, chiar şi „mare”. Dar chiar şi atunci când au produs cu adevărat efecte asupra societăţilor în care trăiau, creatoarele de artă nu şi-au mărturisit prea des ambiţia de a realiza acest lucru. Prin urmare, cele din prezent nu resimt o diminuare a puterii sau o subminare a locului lor pe scena mondială şi pot bănui că se descurcă mai bine astăzi decât în trecut, astfel încât să nu se simtă neînsemnate prin comparaţie cu o pleiadă de predecesoare ilustre.)

Voi încerca acum să pun în discuţie câteva dintre alternativele pentru identitatea pretenţioasei arte de dragul artei scriitorului, precum şi crizele de percepţie a sinelui pe care le-ar putea determina astfel de identităţi alternative. Una dintre acestea presupune ciudatul punct în care se întrepătrund arta, banii şi puterea, cealaltă – având legături cu cea dintâi – tratează ceea ce noi numim „responsabilitate morală” sau „responsabilitate socială”. Locul în care alte lucruri influenţează artistul – astfel încât ar putea controla procesul de creaţie – l-am putea numi „bani şi putere”. Punctul în care artistul îi afectează pe

ceilalţi prin creaţia sa l-am putea numi „responsabilitate morală şi socială”.

Chestiunea banilor şi a puterii ar putea fi restrânsă la cea mai succintă formă a sa: este sufletul său de vânzare şi dacă da, la ce preţ, cine este cumpărătorul şi cine te va zdrobi ca pe un vierme dacă nu-l vinzi, şi ce speri să capeţi în schimb? Iată o glumă:

Diavolul vine la scriitor şi-i spune: „Te voi face cel mai bun scriitor al generaţiei tale. Ce generaţie, al secolului. Nu, al mileniului! Nu doar cel mai bun, dar şi cel mai celebru şi cel mai bogat; pe lângă asta, vei avea o influenţă deosebită şi gloria ta va rezista pe vecie. Tot ce trebuie să faci este să-mi vinzi bunica ta, mama ta, nevasta ta, copiii tăi, câinele tău şi sufletul”.

„Desigur” zise scriitorul, „Absolut – daţi-mi stiloul, unde semnez?” Apoi ezită. „O secundă” zise. „Care-i avantajul?”

Să presupunem că scriitorul ar semna documentul Diavolului şi că puterea lumească este parte a pactului, aşa cum s-ar fi întâmplat şi cu Iisus în cazul în care ar fi cedat Ispitei în deşert. Dacă un scriitor capătă o asemenea putere, în ce măsură ar putea s-o folosească în scopuri malefice? Pe scurt, probabil că problema responsabilităţii se pune în felul următor: veghezi sau nu asupra aproapelui tău, şi dacă da, în ce măsură, eşti sau nu pregătit să faci compromisuri în privinţa standardelor tale artistice şi să devii un Predicator, un manipulator de imagini bidimensionale pentru a transmite acasă un mesaj – de obicei al altcuiva – demn de luat în seamă sau nu?

În caz că nu veghezi asupra aproapelui tău, dacă

rămâi ferecat în turnul tău de fildeş, eşti oare, în acest caz, Cain ucigaşul – nu, fratricidul, devreme ce toţi oamenii sunt fraţi între ei – cu mâinile însângerate şi cu un semn în frunte? Să ducă oare inactivitatea ta la crimă socială?

Răspunsuri clare nu există; dar dacă alegi scrisul, mai devreme sau mai târziu, te vei confrunta cu aceste întrebări. Poate că nu ar fi trebuit să le numesc întrebări. Poate că ar fi trebuit să le numesc „enigme”.

Întâi de toate, problema moralei şi a responsabilităţii sociale legată de continuţul unei opere de artă. De exemplu, dacă cineva ucide pe altcineva, în cazul acesta el este un ucigaş şi, dacă va fi posibil, va fi prins şi judecat, şi aşa mai departe. Dar dacă scriitorul ucide pe cineva într-o carte – dacă un personaj creat de el este hotărât să comită crima perfectă ca act estetic, ca operă de artă, aşa cum a făcut, spre exemplu, André Gide în Pivniţele Vaticanului – atunci este sau nu vinovat, şi cum ar trebui să-i judecăm vina? Ar trebui oare – într-adevăr, am putea oare – să-i evaluăm cartea numai conform unor standarde estetice, ca obiect de artă – armonia paragrafelor, simetria sau asimetria structurii, dacă metaforele sunt potrivite şi nemaiîntâlnite sau nu, sau dacă intriga sa are ca sfârşit un bum răsunător sau un scâncet ironic? Şi ce se-ntâmplă oare dacă crima sa virtuală inspiră pe altcineva să comită o crimă reală?

Este oare scriitorul mai presus de legea morală – este el oare un Übermensch nietzschean, pentru care regulile respectate de cei plicticoşi, înguşti, lipsiţi de talent, banali, nu ar trebui să se aplice? Pe de altă parte, dacă scriitura nu exprimă Sinele-ca-operă-de-artă – în cazul în care

aceasta este într-adevăr, în ceea ce-l priveşte pe scriitor, exprimare a sinelui – atunci ce fel de sine ar dezvălui un asemenea scriitor creator de ucigaşi? Unul nu prea drăguţ, o să spuneţi dumneavoastră. În cel mai bun caz un sine amoral, iar în cel mai rău caz un monstru sadic.

Susan Sontag, specialist în modernismul şi postmodernismul timpuriu, vorbind recent despre primele sale eseuri anti-tradiţionale, face următoarea confesiune:

„M-am implicat într-o intensă mortificare a sinelui… Acele eseuri nu sunt numai austere ci sunt chiar ascetice, de parcă nu aş fi avut încredere în senzualitatea imaginaţiei mele. Cred că m-am temut să nu mă pierd. Am vrut numai să apăr lucrurile bune şi care i-ar fi făcut pe oameni mai buni, iar acest lucru mi se părea firesc, întrucât am avut întotdeauna o gândire moralistă”. 16

Să-i facă pe oameni mai buni. A, da. Fiecare părinte îşi doreşte acest lucru, această funcţie a artei de a-i face pe oameni mai buni, şi cu asta toate consiliile profesorale din America de Nord vor fi de acord, iar unele vor folosi chiar acordul acesta ca scuză. Dar cum anume să-i faci pe oameni mai buni? Şi pe care oameni şi în ce fel ar trebui făcuţi mai buni? Mai buni fiind, vor fi ei oare mai protejaţi împotriva unor influenţe pe care unii le-ar putea considera potrivnice acestei îmbunătăţiri?

E o întreagă istorie, una foarte lungă. Din ea face parte Platon care-şi dorea să-i alunge pe poeţi din statul ideal propus în Republica, din cauza minciunilor pe care le spun, din ea fac parte nu puţine cărţi arse, câţiva oameni arşi de vii, indexări papale, ca să nu mai punem la socoteală faptul că mătuşa Lila nu mai vorbeşte cu tine

pentru că ea crede că ea este Doamna X, târfa destrăbălată din ultimul tău roman, ori ea nu a făcut niciodată aşa ceva şi cum ţi-ai permis aşa ceva. Îţi convine să-i furi mişcarea degetelor şi costumaşul cambrat pe talie şi să le pui pe altcineva.

Dar aveai oare, ca artist, dreptul de a şterpeli din garderoba mătuşii Lila? Ai oare dreptul să o ştergi cu conversaţii pe care le-ai auzit în staţia de autobuz şi să le lipeşti într-o obscură construcţie proprie? Poţi oare să foloseşti orice şi pe oricine – în calitate de material aşa cum a făcut Hugo, scriitorul pe care nevasta l-a făcut „idiot moral împuţit" în nuvela lui Alice Munro, intitulată „Material"? Hugo este exemplul perfect de scriitor plin de ură, iar soţia sa, la început, nici nu a crezut că era cu adevărat scriitor:

„Nu avea prestanţa pe care credeam că ar trebui să o aibă un scriitor. Era prea nervos, prea irascibil cu toată lumea, prea se dădea mare. Eu credeam că scriitorii sunt liniştiţi, oameni trişti, care ştiu prea multe. Credeam că sunt oarecum diferiţi, că au o calitate rară cu care s-au născut, puternică, ce emană din ei şi intimidează, iar Hugo nu o avea".17

Dar până la urmă se dovedeşte că Hugo o avea. După divorţ, soţia descoperă o nuvelă scrisă de Hugo, în care ea regăseşte descrierea vecinei de la etajul inferior, Dotty, cu care în viaţa de zi cu zi nu a avut prea mult de-a face. O poveste foarte bună, zice soţia:

„Pe mine nu mă impresionează orice, iar dacă sunt impresionată, înseamnă că e ceva bun. Ceva adorabil, ceva cinstit. Iat-o pe Dotty luată din viaţă şi pusă în lumină,

suspendată în acea materie transparentă pe care Hugo şi-a petrecut întreaga viaţă învăţând s-o creeze. Asta e magie, nu încape nicio îndoială… [Dotty] a trecut în Artă. Asta nu i se întâmpla oricui".18

Soţia începe să scrie o notă de apreciere la adresa lui Hugo, dar se surprinde scriind cu ură: „Nu e de ajuns, Hugo. Tu crezi că este, dar nu e. Te înşeli".19

Ce nu ajung? Lucrurile adorabile, magia. Arta. Nu compensează – cel puţin în concepţia soţiei – idioţenia morală împuţită a lui Hugo.

Să ne întrebăm ce anume ar fi de ajuns, şi cum anume de ajuns, şi uite aşa o mulţime de întrebări dau năvală. Zeul artiştilor ar trebui oare să fie Apollo, Clasicul, cu tiparele sale maestre, sau Mercur, maliţiosul, pezevenghiul, hoţul? Ar trebui oare să invoci ca inspiraţie Sfântul Duh, aşa cum a făcut-o Milton în Paradisul pierdut, sau o Muză a focului, ca şi Shakespeare în Prologul la Henric al V-lea, sau poate pe Harry Houdini, omul hocus-pocus?

În ce fel te face talentul diferit, în cazul în care există? Te scuteşte de îndatoririle şi responsabilităţile care se aşteaptă de la toţi ceilalţi? Sau te împovărează cu mai multe îndatoriri şi responsabilităţi, dintre care unele de o altă natură? Ar trebui oare să fii un observator detaşat care să facă artă de dragul artei şi să se amuze într-un fel cu totul aparte – sau, mai degrabă, să ai experienţe care să-ţi îmbogăţească modul de a înţelege Viaţa şi Condiţia Umană – iar dacă faci acest lucru excluzându-i pe ceilalţi şi nevoile lor, vei deveni oare propria ta garguie păcătoasă? Sau poate ar trebui să fii purtătorul de cuvânt al acestui

pământ străbătut în lung şi-n lat, precum Gogol şi Charles Dickens, Victor Hugo sau Zola în Germinal sau Orwell în Vagabond prin Paris şi Londră? Ar trebui oare să scrii propriul Acuz, ca şi Zola, sau toate aceste acuzaţii sunt vulgare? Ar trebui oare să sprijini cauze nobile sau să le ocoleşti ca pe ciumă? Eşti oare, în comparaţie cu mediocrul plătitor de taxe, un parazit inutil, sau însuşi miezul lucrurilor? Ar trebui oare să fii etichetat ca un „muncitor intelectual tern" ca în regimurile comuniste din ultima vreme – mereu preocupat să fie un demn membru de partid? Linia de partid poate fi de mai multe feluri: legăturile stângii cu, political coreciness" din 1930 sunt, ca legături, similare celor de tip „religiously corect" ale dreptei care le-au precedat cu puţin în urmă, şi nu foarte departe de legăturile neoliberale ideologice din ziua de azi. În toate aceste cazuri, realitatea este văzută printr-o lentilă care deformează.

De exemplu, cuvântul care începe cu F. Dacă eşti şi femeie şi scriitoare, te face oare automat această combinaţie de gen şi vocaţie o feministă, şi ce anume înseamnă acest lucru? Că n-ar trebui să creezi în cărţile tale bărbaţi buni chiar dacă în viaţa de zi cu zi ai reuşit să dai peste câţiva asemenea bărbaţi? Iar în cazul în care recunoşti curajos că faci parte din acele femei care folosesc cuvântul care începe cu F, cum va influenţa oare apartenenţa la această categorie alegerile în ceea ce priveşte garderoba? Ştiu că acesta este un comentariu frivol, dar dacă problema garderobei e chiar aşa de frivolă, atunci de ce atâţia comentatori oneşti au făcut din ea o problemă ideologică complicată. Şi chiar dacă nu eşti o

feministă care nu foloseşte în sens ideologic cuvântul care începe cu litera F, te vor mai eticheta oare criticii nervoşi ca fiind o feministă numai pentru că dai dovada de un caracter suspicios, o Femeie care Scrie? Şi anume, dacă creezi cumva în cărţile tale personaje feminine nefericite şi bărbaţi care nu sunt buni. Ei bine, probabil că o vor face. S-a mai întâmplat.

Pe scurt: dacă cumva recunoşti în faţa societăţii vreo responsabilitate de orice natură, chiar şi numai aceea de a o descrie, face oare vocaţia din tine stăpânul a ceea ce descrii sau sclavul lămpii altcuiva?

Există „bun", „bun la „şi „bun pentru", în accepţiunea „bun pentru" a. celorlalţi. În care dintre aceste sensuri ar trebui arta şi artiştii să fie „buni"? Multe dintre controversele asupra cărora am insistat au fost consacrate acestor aspecte; de obicei se intitulau „Scriitorul şi societatea" şi, presupunând că scriitorul are sau ar trebui să aibă o funcţie în legătură cu ceilalţi, şi că ar trebui să fie folositor, mai degrabă decât să aibă o funcţie decorativă sau de amuzament fiind văzut de unii, nu de toţi, ca uşuratic, dacă nu chiar păcătos –, funcţia utilitară ar trebui măsurată cu alte instrumente decât cele ale artiştilor înşişi, întotdeauna se găsesc oameni care să aleagă lucruri bune pe care să te pună să le faci care să nu coincidă cu cele pe care te pricepi tu să le faci.

Mai degrabă aş alerga un kilometru şi jumătate – deşi nu reuşesc întotdeauna – decât să particip la asemenea discuţii. Un poet mai în vârstă, bărbat, mi-a spus în 1960, când eram o poetă de 20 de ani că nu voi ajunge nicăieri dacă nu am fost şi şofer de camion, învăţând astfel pe

pielea mea ce fac oamenii adevăraţi toată ziua. Nu cred să fie în această afirmaţie niciun fel de corelaţie confirmată sau adevărată a clişeului confortabil cauză-efect între viaţă şi artă, sau în niciuna care să aibă de-a face cu realitatea – şi anume, povestea cu materialul autentic de pe scaunul şoferului de camion care să scoată din tine un artist de elită. Dar poate că dacă aş fi putut să mă angajez ca femeie şofer de camion – dar nu am putut, totuşi

— Aş fi făcut-o şi ar fi constituit una dintre acele experienţe formatoare despre care le place biografilor să vorbească, şi poate că aş fi gândit altfel.

„Este oare necesar să suferi pentru a fi scriitor?” întreabă adesea scriitorii aspiranţi. „Nu vă cramponaţi de suferinţă” îmi vine să le răspund. „Suferinţa va surveni, fie că vă place fie că nu”. Ar mai trebui să adaug că, adesea, suferinţa este rezultatul scrisului mai degrabă decât cauza lui. De ce? Pentru că există o mulţime de oameni pe care i-ar roade să te lase în pace, isteţ îngâmfat ce eşti. Publicarea unei cărţi este în multe privinţe ca un proces, pentru o infracţiune complet diferită decât cea care crezi tu că ai comis-o. „Romancierul este cel care înţelege viaţa secretă, furia care mocneşte în întuneric şi neglijare. Majoritatea sunteţi nişte criminali” spune un personaj din Mao 7/, 20 iar mulţi critici şi membri rigizi ai vigilentelor comitete devotate curăţirii materialului de lectură a tineretului în ziua de azi, şi multe guverne ale regimurilor totalitare împărtăşesc acest punct de vedere. Ştiu că pe undeva este ceva ascuns, şi se grăbesc să găsească acel ceva, iar apoi să te vâneze. Problema este că adesea nu este acel ceva pe care îl căutau.

În ce măsură diferă, din acest punct de vedere, scrisul de celelalte arte – sau, în zilele noastre, de mass media – asta în cazul în care el diferă într-adevăr? Toţi şi-au primit porţia denigrării: artişti de toate felurile au fost puşi la zid în faţa plutonului de execuţie. Dar aş spune că scriitorii sunt în mod special expuşi răzbunării celor care au puterea să-i denunţe şi să-i asasineze pe stradă, să-i arunce din elicoptere, nu numai pentru că au gura mare, ci şi pentru că – vă place sau nu – limbajul însuşi are o dimensiune morală: nu poţi spune „buruiană" fără să emiţi o judecată negativă despre speciile de plante pe care le-ai clasificat drept buruieni.

În perioada studenţiei trebuia să fim familiarizaţi cu un poem scris de Archibald MacLeish intitulat „Ars Poetica" care conţinea versurile „Un poem ar trebui să fie palpabil şi mut/Copt ca un fruct" şi se termina „Un poem nu ar trebui să semnifice, ci să fie".21 Acest poem îşi contrazicea, desigur, propriile restricţii: era un poem, dar nu era nici pe departe mut şi lipsit de sens: era puternic ancorat în tradiţia didactică. Criticii au susţinut mult timp că finalitatea artei ar trebui să fie aceea de a delecta şi instrui şi aş spune că acest poem se înscrie foarte clar în direcţia instrucţiei. L-am putea chiar numi prescriptiv. Mult mai prescriptiv decât poezioara lui Gertrude Stein, „Pigeons on the grass alas".22 Poemul lui MacLeish nu seamănă cu meditaţiile lui Cezanne asupra esenţei conceptului de măr pe care îl dă drept ideal al poeziei – al poeziei lirice, de bună seamă, după cum nu te aştepţi ca Iliada şi Infernul să deţină aceste calităţi de fruct.

I-am cerut unei invitate – o romancieră23 – opinia.

Este posibil, zic eu, să scrii o povestire fără niciun fel de implicaţii morale? „Nu”, zise ea. „Nu poţi exclude implicaţiile morale, pentru că o povestire trebuie să se termine într-un fel, iar cititorul va emite păreri, dacă rezultatul este unul bun sau unul greşit, că-ţi place sau nu”. Ea a amintit diferiţi autori care au încercat să excludă aceste elemente: Gide în Lafcadio, Robbe-Grillet, care a declarat că vrea să se scape de două concepte desuete, şi anume personajul şi intriga. Îmi amintesc când l-am citit pe acesta din urmă în ultimii ani ai deceniului cinci – a fost ca şi cum aş fi citit de pe o tavă de cantină înainte să pun ceva pe ea. Acestea fiind spuse, am mai adăuga că

Robbe-Grillet a fost destul de aproape să scrie o proză neutră din punct de vedere moral. Dar această proză era neutră şi în multe alte privinţe – tocmai acelea care fac scrierea interesantă. „Eseurile lui sunt un strigăt”, spuse prietena mea. „Da, dar îi mai citeşti romanele?” am întrebat-o eu. „Nu”, spuse ea. „Nu se întâmplă nimic şi nu există nicio glumă”.

Judecăţile de valoare despre personaje sau deznodământ nu trebuie făcute de scriitor, sau cel puţin nu într-o manieră vădită. Cehov a spus într-o manieră memorabilă, şi nu prea onestă, că nu-şi judecă niciodată personajele, şi veţi găsi multe reviste de critică care aprobă această optică. Dar cititorul judecă personajele pentru că el, la rândul lui, va interpreta. Cu toţii interpretăm, în fiecare zi – trebuie să interpretăm, nu numai limbajul, ci întregul mediu înconjurător în care asta înseamnă cutare lucru – „omuleţul verde” înseamnă „treci strada”, „omuleţul roşu” înseamnă să nu treci strada – iar

dacă nu am interpreta, am fi morţi. Limbajul nu este neutru din punct de vedere moral în exprimarea dorinţelor. Nici chiar în creierul câinelui. Nici în cel al păsărilor: ciorile urăsc bufniţele. Nouă ne plac unele lucruri şi ne displac altele, aprobăm unele lucruri şi dezaprobăm altele. Aceasta esta natura faptului de a fi un organism.

Ce se întâmplă atunci cu arta de dragul artei? Undeva între cele două, o să credeţi. Şi aşa şi este pe tărâmul făgăduinţei din presă, din reacţiile politice şi din forţele pieţei, în care arta şi societatea sunt în dispută din cauza unor lucruri ca Madonele ornate cu balegă de elefant, dispute la care ambele părţi îşi cumpără bilete şi numără banii.

„Poeţii sunt nişte magicieni fără încheieturi ale mâinii sprintene” 24 zise Gwendolyn MacEwen. Aş vrea să abordez acum acest subiect dintr-un unghi diferit vorbind despre trei personaje fictive, toate cvasi-magicieni. Acestea sunt: Vrăjitorul din Oz din povestea pentru copii cu acelaşi nume de L. Frank Baum, Prospero din piesa Furtuna de Shakespeare şi actorul obsedat de putere Henrik Hofgen din romanul lui Klaus Mann, Mephisto. Ce au cei trei în comun? Cu toţii se întâlnesc la intersecţia artei cu puterea, şi deci cu răspunderea morală şi socială. Iar toţi trei sunt iluzionişti, într-un fel sau altul, ca şi

Hugo, idiotul moral împuţit şi substanţa sa magică minunată, întâi de toate, Vrăjitorul din Oz – carte pe care am citit-o timpuriu. După cum ştiţi, povestea este despre o fetiţă din Kansas, Dorothy, care este purtată de o tornadă pe tărâmul Oz, unde vrăjitoarele, bune şi rele, mai există încă. Dorothy porneşte spre Oraşul de Smarald, unde totul

este verde şi se spune că acolo este un vrăjitor care i-ar putea înlesni întoarcerea în Kansas. După mai multe aventuri, ajunge acolo, împreună cu Leul Laş care crede că îi lipseşte curajul, cu o Sperietoare care crede că nu are creier şi cu Omul de Tinichea care pretinde că nu are inimă. Cu toţii sunt în căutarea unei vieţi personale mai bune şi a respectului de sine, iar acestea le caută la Vrăjitor, care fiecăruia îi apare diferit: Măritul şi Temutul Oz este un cap uriaş, un foc învăpăiat, o fiară şi o femeie încântătoare.

Dar în timpul întrevederii cu Vrăjitorul, câinele lui Dorothy, Toto, doboară un paravan într-un colţ, iar vrăjitorul este demascat – un bătrânel care şi-a făcut întregul spectacol ajutându-se de proptele, trucuri de magie şi de ventrilog. Tot el a aranjat ca prin nişte lentile colorate Oraşul de Smarald să pară atât de verde; dar a făcut toate aceste şiretlicuri, explică el, pentru binele poporului său. A trebuit să se prefacă plin de magie şi înfricoşător pentru ca vrăjitoarele rele – care au cu adevărat puteri supranaturale – să nu-i distrugă pe toţi. Astfel a creat o utopie sau un despotism binevoitor, depinde din ce perspectivă priviţi. De asemenea, a păcălit-o pe Dorothy ca să se lupte cu ultima vrăjitoare rea, făcându-i promisiuni false: de fapt, nu prea ştie drumul înapoi spre Kansas.

Dorothy nu este însă impresionată. „Cred că eşti un om foarte rău”, spuse ea.

„Oh, nu, draga mea, spuse Vrăjitorul. „Sunt un om cu adevărat bun; dar sunt un prost Vrăjitor… /*25

Dacă eşti artist, a fi un om bun – sau o femeie bună –

este destul de nerelevant când vine vorba de împlinirile efective. Perfecţiunea morală nu compensează faptul că eşti un artist prost: faptul că eşti bun cu câinii nu are aici nicio importanţă. Totuşi, că eşti un om bun sau unul rău, este important dacă se întâmplă să fii un bun vrăjitorbun la magie, la făcutul „minunatei substanţe transparente”, la crearea iluziilor care îi pot convinge pe oameni că sunt adevărate – pentru că dacă eşti un vrăjitor bun în acest sens, atunci ai putea căpăta puteri de multe feluri – iar atunci bunătătea sau răutatea ca fiinţă umană va juca un rol în a determina ce anume faci cu această putere.

Vrăjitorul din Oz – aşa-zisul magician, deţinător al puterii, manipulatorul, iluzionistul şi şarlatanul – are o genealogie veche. Strămoşul lui îndepărtat a fost probabil un şaman, sau un înalt preot sau un prestidigitator, sau unul care combina toate aceste funcţii. Alţi strămoşi pot fi găsiţi în folclor. Mai recent, în literatură, poate fi identificat de la Dr. Faustus al lui Marlowe până la Prospero din Furtuna. Prospero a devenit Alchimistul lui Jonson, iar Alchimistul a dat naştere, la rândul său, Prologului la Bâlciul deşertăciunilor cu lumea sa ca un spectacol de marionete manipulat de un autor păpuşar. De asemenea, a dat naştere mai multor magicieni tiranici şi unor figuri de artişti, inclusiv alchimiştilor siniştri şi traşi pe sfoară din „Semnul din naştere” şi din „Fiica lui Rappacinni” de Nathaniel Hawthorne. Când lucrurile luau o turnură malefică se năşteau vrăjitorii răi ai lui E.T.A. Hoffmann – vezi opera lui Offenbach, Povestirile lui Hoffmann, – şi hipnotizatorul exploatator Svengali din Trilby, apoi a fost sinistrul pantofar din filmul The Red

Shoes, şi stăpânul muzeului de figurine de ceară din romanul lui Joseph Roth, The Tale of the Thousand and Second Night, care creează monştri iluzorii pentru că este dorinţa oamenilor. Apoi mai este şi hipnotizatorul lui Thomas Mann din Mario şi magicianul şi magicianul Eisengrim cel Mare, alias Paul Dempster din trilogia Deptford a lui Robertson Davies şi eroul chinuit al lui Bergman din filmul său Magicianul. Aceste personaje acoperă o diversitate de magicieni, de la showman-ul care vrea să facă un ban, până la cei care vor să manipuleze vieţile celorlalţi pentru a se distra şi pentru a profita, şi până la cei care bănuiesc că magia lor ar putea fi aievea, că minunile pe care le fac sunt cu adevărat minuni şi că sunt nişte creatori de minuni pentru ceilalţi.

Să-l luăm spre exemplu pe Prospero, personajul lui Shakespeare, pentru că, într-un fel, el este strămoşul celorlalţi. Îi cunoaştem povestea. Trădat de fratele său uzurpator, alungat împreună cu fiica şi cărţile sale – printre care, iar acest lucru nu este lipsit de însemnătate, cartea de magie – se refugiază pe o insulă tropicală unde încearcă să-l civilizeze pe singurul băştinaş pe care-l găseşte, Caliban, cel născut sub semnul ursitoarei, iar când dă greş, îl controlează cu ajutorul magiei. Intră în scenă fratele cel rău şi Regele din Napoli şi curtea sa, naufragiaţi pe insulă. Prospero îşi cheamă fârtatul, Ariei, cel născut din aer, şi începe să-i ispitească, să-i zăpăcească şi să-i sperie de moarte pe duşmanii de odinioară pe care Soarta i-a adus la cheremul lui. După spusele lui, scopul nu este răzbunarea – ci vrea să-i facă să se căiască. „Să se căiască/Doar aceasta este vrerea mea/Nimic mai mult”,

după cum spune el. După ce i-a făcut să se căiască, urmează repunerea sa în rangul de Duce al Milanului şi căsătoria vrednicei sale fiice cu vrednicul fiu al Regelui, dejucând astfel asasinarea iminentă a acestuia din urmă. Pe scurt, Prospero îşi foloseşte meşteşugul

— Arta magiei, arta iluziei – nu numai pentru spectacol, deşi o face într-o oarecare măsură şi pentru asta, ci mai mult pentru o evoluţie în plan social şi moral.

Acestea fiind spuse, mai trebuie să spunem că Prospero se joacă de-a Dumnezeu. Dacă cumva nu eşti de acord cu el – aşa cum e cazul lui Caliban – să nu-l faci tiran, aşa cum a făcut Caliban. Într-o fracţiune de secundă, Prospero se preschimbă în Marele Inchizitor care îi torturează pe oameni pentru binele lor. Am putea, de asemenea, să zicem că e un uzurpator – i-a furat insula lui Caliban, aşa cum fratele lui i-a furat ducatul; şi am putea să-i spunem vrăjitor, aşa cum îi spune Caliban. Noi – cititorii – suntem înclinaţi să-i acordăm prezumţia de nevinovăţie şi să-l privim ca pe un despot binevoitor. Şi aşa suntem înclinaţi în majoritatea situaţiilor. Dar şi Caliban are, la rândul lui, propria înţelepciune.

Fără meşteşugul său, Prospero ar fi incapabil să domnească. Numai acesta îi dă putere. Aşa cum arată Caliban, fără cartea sa de magie, este neputincios. În acest personaj magician există şi o parte de înşelăciune încă de la început: una peste alta, este un gentleman ambiguu. Ei bine, desigur că e ambiguu – e artist, la urma urmei. La sfârşitul piesei, Prospero vorbeşte în Epilog atât în calitate de personaj, cât şi în calitate de actor; dar şi în calitate de autor care l-a creat, un alt manipulator tiranic care i-a

controlat mişcările din spatele scenei. Să luăm de exemplu cuvintele lui Prospero, alias actorul pe care îl joacă, alias Shakespeare care a scris aceste rânduri, în care implora indulgenţa publicului: „Aşa cum şi voi sunteţi iertaţi de fărădelegi/Lăsaţi-vă îngăduinţa să mă eliberez”. Nu e pentru prima oară când arta şi fărădelegea sunt puse într-un plan de egalitate. Prospero ştie că a făcut ceva şi că acel ceva este o mică sursă de vinovăţie.

Al treilea iluzionist pe care vi l-am promis este actorul Henrik Hofgen, din romanul lui Klaus Mann, Mephisto. Hofgen este artist – un artist adevărat. Este actor, şi încă unul bun; cel mai bun rol al său este Mephistopheles din Faust de Goethe. Dar romanul are ca şi cadru temporal Al. Treilea Reich, iar Hofgen devine propriul său Mephisto; îşi ispiteşte partea susceptibilă, din Faust se extrage pe sine pe drumul nelegiuit al puterii lumeşti. Pentru a-şi obţine puterea, se dă de partea naziştilor, nu pentru că ar crede în ideile lor, ci pentru că la ei este puterea. Îşi trădează prietenii de stânga de odinioară, inclusiv pe amicul său Otto şi o părăseşte pe iubita sa pentru că e neagră. „Teatrul are nevoie de mine” spune el, „iar regimul are nevoie de teatru”. Câtă dreptate are – totalitarismul e mereu pe undeva teatral. Şi, ca în teatru, totul se bazează pe iluzie: faţade grandioase acoperă mizeria şi manevrele manipulatoare din spatele scenei.

În cele din urmă, Hofgen primeşte vizita unui mesager – un tânăr care-i aduce un mesaj de la Otto, care tocmai a fost torturat până la moarte de Serviciul Secret. Mesajul, aproximativ, este Vom birui până la urmă, şi când se va întâmpla asta, vom şti pe cine să spânzurăm. Hofgen este

bulversat de această vizită. „Ce vor oamenii de la mine?”, se întreabă nedumerit, „De ce mă urmăresc? De ce sunt atât de răi cu mine? Sunt doar un biet actor!” 26

Când lucrurile se complică, Mephisto se leapădă de costum şi redevine fiinţa umană, temătoare, din spatele iluziei. Dar oare acest lucru îl iartă de faptele săvârşite pentru a obţine o poziţie înaltă şi, implicit, prada, prin intermediul artei sale folosite atât ca deghizare, cât şi ca instrument?

În toate aceste figuri de magicieni, vrăjitori sau iluzionişti, problema imposturii, a înşelătoriei, a manipulării pentru putere de un fel sau altul, este foarte prezentă. Se pare că atunci când artistul încearcă o sferă a puterii mai presus de cea a artei sale, se află pe nisipuri mişcătoare, dar dacă nu se angajează faţă de lumea socială, riscă să fie pur şi simplu neînsemnat – un nerod, un fabricant de sculpturi în fildeş, un scripcar care vinde antichităţi, un sihastru care-şi petrece timpul încercând să vadă câţi îngeri pot zbura pe vârful peniţei sale.

Ce-i de făcut? încotro să te îndrepţi? Cum să procedezi? Există o identitate de sine a scriitorului care să combine responsabilitatea cu integritatea artistică? Şi dacă da, cum ar putea fi? Să întrebăm epoca în care trăim, iar aceasta s-ar putea să ne răspundă – martorul. Şi dacă se poate, martorul ocular.

Acesta este un rol vechi. Am fost acolo, am văzut, mi s-a întâmplat mie: sunt garanţii seducătoare şi fac apel profund la imaginaţie, aşa cum au înţeles scriitorii de la Herodot încoace. „Proza de calitate este ca o fereastră”, 27 spune George Orwell, sugerând că ceea ce vedem prin

această fereastră transparentă ar fi adevărul gol-goluţ.

„Am scăpat singur cu viaţă ca să vă povestesc”, zic cei patru mesageri din Cartea lui Iov.28 Cineva trebuie să scape cu viaţă pentru a povesti ce s-a întâmplat, îi spune un bătrân în timp ce îi dă porţia de cârnăciori unei violonistei înfometate, interpretată de Vanessa Redgrave în filmul Cântec pentru timp, care are ca subiect viaţa într-un lagăr de concentrare. Poveşti despre captivitate, izgoniri, războaie civile, sclavie, catastrofe, memorii împărtăşite de piraţi şi proscrişi, poveşti cu supravieţuitori ai unui incest, despre gulagul sovietic, poveşti cu atrocităţi: ce irezistibile ni se par când ne gândim că se bazează pe evenimente reale şi mai ales pe evenimente reale care i s-au întâmplat scriitorului!

Puterea acestor poveşti este imensă, mai ales când se combină cu puterea artistică. Iar curajul necesar pentru a le scrie şi adesea chiar pentru a le trece graniţa pentru a fi publicate, este de asemenea extraordinar. Aceste poveşti există pe tărâmul dintre ficţiune şi realitate, sau poate în amândouă în acelaşi timp: să-i spunem o „înfloritură”. Iată două exemple relevante ale acestei forme – cartea scriitorului polonez Ryszard Kapusciński, The eruperor, despre decăderea împăratului Etiopiei; şi uimitoarea carte a lui Curzio Malaparte, Kaputt, scrisă în taină, în fragmente, în spatele liniilor naziste în timpul Celui de-al Doilea Război Mondial – o carte pentru care ar fi fost cu siguranţă împuşcat dacă ar fi fost găsit cumva cu vreuna din pagini asupra sa.

Extremele neclare ale vieţii cotidiene şi arta verbală sunt o combinaţie puternică şi uneori explozivă. De aceea

au falsificat atâţia oameni asemenea povestiri, începând cu Daniel Defoe. Unii şi-au ticluit chiar o identitate falsă în acest scop. Indieni nord americani fictivi, popor australian indigen fictiv, falşi supravieţuitori ai Holocaustului, femei maltratate în mod ireal, chiar şi falşi ucraineni – de-a lungul anilor, rândurile lor s-au îngroşat, iar aceştia sunt numai cei despre care ai aflat tu. Chiar şi în cazul unui martor ocular care nu este fals, ci este fictiv şi recunoscut ca atare, scriitorii pot fi acuzaţi de a-şi fi însuşit vocile altora. Un scriitor conştient din punct de vedere social poate fi acuzat cu uşurinţă de exploatarea suferinţei şi nefericirii celor năpăstuiţi pentru profitul personal. Oare acest lucru pune romanul Oliver Twist într-o nouă lumină? Este oare Charles Dickens un reformator social şi un militant pentru virtute şi dreptate sau un idiot moral împuţit, ca şi Hugo, personajul lui Alice Munro? Linia de demarcaţie este adesea foarte subţire, iar uneori ea se află numai în ochii celui care priveşte.

Şi apoi e adevărat şi că martorul ocular poate fi un voyeur. În introducerea lui Leon Edel la romanul lui Henry James din 1901, Izvorul sacru, Edel relatează că într-o revistă din acea vreme scria că romanul lui James Joyce „a dat impresia că cineva pândeşte pe gaura cheii pe altcineva care pândeşte pe gaura cheii”.29 Protagonistul romanului este, nu întâmplător, un romancier; dar partea amuzantă este că, deşi îi spionează permanent pe ceilalţi, până la urmă nu e prea sigur de ceea ce a văzut. Romanul lui Henri Barbusse VEnfer se desfăşoară într-o cameră de hotel, poziţie privilegiată din care naratorul pândeşte printr-o gaură întâmplările deocheate din camera de

alături. Ne aflăm aici la o distanţă considerabilă de martorii oculari preferaţi în secolul al XVIII-lea, trândavul şi spectatorul, şi de binecunoscuţii noştri prieteni din secolul al XX-lea, „perspectiva” şi „punctul de vedere”, însă toate fac parte din aceeaşi categorie – cel care priveşte, şi anume scriitorul, şi cei care sunt priviţi. Astfel, gigantica pereche de ochelari care domină scena în The Great Gatsby vede totul, nu face nimic cu un mare spaţiu gol în locul în care ar fi trebuit să fie amplasat capul. Eyes Without a Face anunţă titlul uneia dintre primele colecţii de poezie modernă, dintre cele citite de mine.30

Sunt un aparat de fotografiat statuează binecunoscutul titlu al cărţii lui Christopher Isherwood. În fapt, nimeni nu este un aparat de fotografiat, aşa că ne întrebăm de unde vine această autodefinire? Noi bănuim că are aceeaşi sursă ca şi activitatea detectivului particular: acest amestec de estetic şi ştiinţific care l-a dat, spre sfârşitul secolului al XIX-lea, pe Sherlock Holmes, acest consumator de droguri, violonist şi detectiv cu ochi de vultur, şi Lordul Henry Wotton creat de Oscar Wilde, estetul suprem, observator detaşat şi cercetător al vieţii emoţionale a oamenilor.

Ce a vrut să spună Yeats când a afirmat că o generaţie viitoare de poeţi să-şi arunce o privire obiectivă asupra vieţii şi morţii? De ce privirea trebuie să fie atât de rece? Acest lucru m-a deranjat mai mulţi ani la rând. Poate că Yeats îşi dedica soarta operei sale, decisiv, fără rezerve, artei ca meşteşug, prin opoziţie cu implicarea politică care-l preocupa în perioada de început. Sau poate a vrut să spună ceva, după cum afirma romanul lui Brian Moore din

1962, Un răspuns din Limbo. Protagonistul, un scriitor, stă lângă mormântul mamei sale:

Deasupra gropii, cu lopeţile mişcându-se ca una.

Groparii săpau, astupau, săpau, astupau. Pământ cădea peste

Pământ... Preotul şi-a închis cartea de rugăciuni. Aminteşte-ţi asta.

Şi apoi, ca şi cum s-ar fi iţit lângă mine acest beţiv şi răzbunător Brendan... repeta în urechea mea cuvintele sale mânioase de la petrecerea lui Dortmunder: STÂND LÂNGĂ

PATUL NEVESTEI SALE PRIVINDU-I FATA SCHIMONOSINDU-SE.

PENTRU A-I ÎNREGISTRA MAI BINE AGONIA MORŢII, NU SE PUTEA ABŢINE SĂ N-O FACĂ. EL ESTE UN SCRIITOR. EL NU ARE VOIE ŞI SIMTĂ. EL ARE VOIE DOAR SĂ CONSEMNEZE.

„M-am schimbat dincolo de recunoaşterea de sine”, se gândeşte autorul. „M-am rătăcit şi m-am sacrificat”.31

Şi aşa am revenit la artistul cu privirea şi inima rece, cel care s-a sacrificat pentru opera sa şi care şi-a pierdut abilitatea umană de a simţi, dar de această dată apare o sugestie distinctă de pact cu diavolul. Nu numai că şi-a pierdut inima, dar şi-a pierdut şi sufletul.

Poate, totuşi, să existe un alt motiv pentru a justifica răceala din privirea artistului. Semnificativ este finalul poemului De la închisoare de Adrienne Rich:

Acest ochi nu este pentru plâns viziunea sa trebuie desceţoşată chiar dacă lacrimile îmi curg pe obraz ţelul lui este claritatea nu trebuie să uite nimic.32

Acesta este ochiul scribului din Egipt şi Mesopotamia sau al îngerului care consemnează Raiul Creştin. Ochiul este rece, pentru că are claritate şi este clar pentru că individul trebuie să privească tot. Apoi trebuie să înregistreze.

Cum îşi poate determina scriitorul sau scriitoarea poziţia prin raportare la restul umanităţii? Unde se poate situa pe scara puterii, dacă există aşa ceva? După ce criterii să facă alegerea? După cum am afirmat, nu am niciun răspuns. Însă am arătat câteva dintre posibilităţi, câteva dintre pericolele care pot să apară, câteva enigme. Cât despre sfaturi, dacă eşti un scriitor tânăr – aş putea spune, cum a spus şi Alice Munro, „Fă ceea ce doreşti să faci şi trăieşte consecinţele”. Sau aş putea spune „Ai grijă la scris şi relevanţa socială va veni de la sine”.

Iar acesta este adevărul, deoarece secretul este – şi eşti binevenit să-l foloseşti în cadrul oricărei discuţii – secretul este acela că nu scriitorul este acela care decide asupra relevanţei operei sale. Acela este cititorul. Şi asupra cititorului ne vom întoarce atenţia în următorul capitol.

COMUNIUNEA:

Nimeni către Nimeni

Eternul triunghi: scriitorul, cititorul şi cartea ca mesager

Cât de mulţumit va fi cititorul când va afla că în operă am urmat unul dintre cele mai înalte principii pe care le-a produs cel mai bun bucătar al erei noastre sau poate cea a lui Heliogabulus… Aceasta înseamnă că nu ne îndoim că cititorul ar dori să citească permanent, după cum persoana

mai sus-numită, se presupune că îi determina pe unii să mănânce.

Henry Fielding, Tom Jones1

O persoană care ascultă o poveste se găseşte în compania unui povestitor; chiar şi un om care citeşte o asemenea poveste îi împărtăşeşte compania. Cititorul unui roman este totuşi izolat, mai mult decât orice alt cititor… În această solitudine, cititorul unui roman îşi asumă acea lume cu o gelozie nemaiîntâlnită. Este pregătit să o transforme în lumea lui, să o devoreze.

Walter Benjamin, „The Storyteller" 2

După cum a scris Detlev von Liliencron, rimele sale pline de sarcasm: este dificil pentru un poet să scape de faimă. Dacă nu poate să se asigure de bunăvoinţa maselor pe durata vieţii, posteritatea va aduce laude modului său eroic de a muri de foame.

Într-un cuvânt, a vinde înseamnă a compromite idealurile.

Peter Gay, The Pleasure Warsă

…pentru că afirmăm cuvinte măreţe în zilele noastre este de ajuns pentru a ne aştepta la audienţe restrânse.

Gwendolyn MacEwen, „The Choice" 4

Marele ziar îl descoperise, şi acum era proclamat, miruit şi încoronut Locul său era atât de public ca şi cum un plasator gras l-ar fi indicat cu o baghetă… Într-un moment, cumva, totul era diferit, valul imens de can* vorbeam măturase ceva. Presupun că mi se năruise micul altar, micile lumânări şi flori, şi a crescut într-un templu vast şi gol. Când Neil Paraday va ieşi afară din casă va ieşi un contemporan. Asta se întâmplase: săracul om era

înghesuit în epoca sa oribilă.

Henry James, „The Death of a Lion”.

Rup plicul şi mă regăsesc în Bangkok

…Îmi torni din aceste pătrăţele, aceşti mesageri albaştri.

Şi când simt că te-am pierdut.

Şi nu mai pot să ţin ritmul.

Vederea ta conţine cuvintele

„Aşteaptă-mă”.

Anne Michaels, „Letters from Martha**6

Aş dori să încep prin a vorbi despre mesageri. Mesagerii întotdeauna există într-o realitate tridimensională – cea a trimiterii mesajului, a purtătorului de mesaj, fie el organic sau anorganic, şi a receptorului. Imaginează-ţi astfel un triunghi, dar nu unul complet, ci unul sub formă de „V”. Scriitorul şi cititorul reprezintă punctele de sus, însă nu există nicio linie între ei. Între ei, mai sus sau mai jos există un al treilea punct, care reprezintă cuvântul scris sau textul sau cartea sau poemul sau scrisoarea sau altceva pe care vrei să-l numeşti aşa. Acest al treilea reper este singurul punct de contact între cei doi. După cum obişnuiam să spun studenţilor mei odinioară „Respectaţi pagina. Este tot ce aveţi”.

Scriitorul comunică cu pagina. Cititorul comunică şi el cu pagina. Scriitorul şi cititorul comunică prin intermediul paginii. Acesta este unul dintre silogismele scrisului. Nu da nicio importanţă facsimilelor scriitorilor care apar la talkshow-uri, în interviurile din ziare etc. – ele nu trebuie să intervină între tine ca cititor şi pagina pe care o lecturezi, unde, anterior, o mână invizibilă a lăsat câteva

înţelesuri pentru a fi descifrate, aşa cum unul dintre spionii morţi ai lui John Le Carré lăsau în noroi un pantof cu un mic pacheţel pentru George Smiley.7 îmi dau seama că aceasta este o imagine uşor exagerată, însă este relevantă, din moment ce cititorul este – printre alte lucruri – un fel de spion. Un spion, un delincvent, cineva care are obiceiul să citească scrisorile şi jurnalele intime ale altora. Aşa cum spunea Northorp Frye, cititorul nu aude, el surprinde.8

Până acum am vorbit, în primul rând, despre scriitori. Acum este rândul cititorilor, mai mult sau mai puţin. Întrebările pe care aş dori să le adresez sunt: pentru cine scrie autorul? Şi apoi: care este funcţia cărţii – sau datoria, dacă vrei – în ipostaza ei, între scriitor şi cititor? Care este utilitatea sa, în opinia autorului? Şi, în final, o a treia întrebare care se desprinde din celelalte două: unde se află scriitorul atunci când cititorul lecturează?

Dacă obişnuieşti să citeşti scrisorile şi jurnalele intime ce aparţin altora, vei şti răspunsul la această ultimă întrebare: în momentul în care tu lecturezi, scriitorul nu se găseşte în aceeaşi cameră. Dacă ar fi fost, fie aţi discuta, fie te-ar prinde asupra faptului.

Pentru cine scrie autorul? întrebarea ne apare mult mai simplă în cazul unui jurnal personal. Numai ocazional răspunsul este pentru nimeni, dar reprezintă o diversiune, deoarece nu am fi putut să aflăm conţinutul decât dacă un scriitor l-ar fi publicat pentru a citi. Să-l luăm spre exemplu pe Doctorul Glas, din uimitorul roman cu acelaşi nume al lui Hjalmar Soderberg:

Acum stau la fereastra mea deschisă, scriind – pentru

cine?

Nu pentru un prieten sau amantă. Abia scriu ceva pentru mine.

Nu citesc azi ce-am scris ieri;

şi nici asta nu o voi citi mâine.

Scriu pur şi simplu pentru a-mi mişca mâna, gândurile mele se mişcă după propria lor voinţă.

Scriu pentru a omorî o oră lipsită de somn.9

O asemenea poveste, noi, cititorii, credem că este destul de accesibilă. Dar adevărul – adevărul din spatele iluziei – este că scrisul nu este al Doctorului Glas, şi nu este adresat nimănui. Opera aparţine lui Hjalmar Soderberg şi ne este adresată nouă.

Scriitorul de ficţiune care nu se adresează nimănui este foarte rar. Adesea, chiar scriitorii de ficţiune fac referire la un personaj imaginar. Iată un pasaj din cartea lui George Orwell, O mie nouă sute optzeci şi patru, o carte pe care am citit-o când eram tânără, la puţin timp după apariţie, în 1949. După cum se ştie, acţiunea din o mie nouă sute optzeci şi patru se desfăşoară într-un viitor totalitarist, condus de Big Brother. Eroul, Winston Smith, a văzut în vitrina unui magazin un obiect interzis: „o carte goală, groasă, de format A4, cu o copertă de culoarea marmurei şi cotorul roşu” şi „cu o hârtie netedă de culoare crem”.10 El a simţit dorinţa de a intra în posesia acelei cărţi, în pofida pericolelor aduse de cumpărarea ei. Care dintre scriitori nu s-a simţit copleşit de o dorinţă asemănătoare? Şi care nu a fost conştient, de asemenea, de pericole – în mod special, de cel al autodemascării? Pentru că dacă ai avea o asemenea carte goală, în special

una cu hârtie de culoare crem, ai fi tentat să scrii în ea. Şi aşa a făcut Winston Smith, cu o peniţă şi cu cerneală roşie, pentru că hârtia atrăgătoare o merita. Dar apoi a apărut o întrebare:

Pentru cine, i-a trecut brusc prin minte, scria el acest jurnal? Pentru viitor, pentru cei nenăscuţi… Pentru prima oară resimţea semnificaţia a ceea ce întreprinse. Cum ai putea comunica altfel cu viitorul? Prin natura însăşi era imposibil. Fie viitorul va semăna cu prezentul, caz în care nu-l va asculta, fie va fi diferit de acesta, iar situaţia dificilă va fi fără înţeles.11

O dilemă comună sferei scriitoriceşti: cine va citi ceea ce scrii, acum sau mai târziu? Cine vrea să citească? Cel care are rolul de cititor al lui Winston Smith este el însuşi: îi dă satisfacţia de a scrie cele mai interzise gânduri în jurnal. Când eram adolescentă, această povestire a cărţii goale a lui Winston Smith m-a atras intens. Am încercat şi eu să ţin un astfel de jurnal, dar fără rezultat. Eşecul meu a fost eşecul de a-mi imagina un cititor. Nu voiam ca altcineva să citească acest jurnal

— Doar eu aveam acces la el. Dar eu ştiam deja ce fel de lucruri urma să pun în el şi cât de insipide erau acestea, aşa că de ce să mă mai obosesc să le notez? Mi s-a părut pierdere de timp. Dar mulţi nu au considerat la fel. Sunt nenumărate jurnale, majoritatea obscure, unele faimoase, care au fost păstrate, cu loialitate, de-a lungul secolelor. Pentru cine scria Samuel Pepys? Sau Saint-Simon? Sau Anne Frank? Există o magie a acestui fel de documente de viaţă. Faptul că ele au supravieţuit, că au ajuns în mâinile noastre, seamănă cu înmânarea unei comori neaşteptate;

sau cu ceva precum o reînviere.

Zilele acestea mă ocup cu ţinerea unui fel de jurnal, mai mult în legitimă apărare decât altceva, pentru că ştiu cine va fi cititorul: voi fi eu însămi, cam peste trei săptămâni, pentru că nu-mi mai amintesc ce făceam în acest timp. Cu cât cineva îmbătrâneşte, cu atât devine mai relevantă piesa lui Beckett, Krapp's Last Tape. În această piesă, Krapp ţine un jurnal pe o casetă, în fiecare an. Singurul lui cititor – sau ascultător – este el însuşi, căci el derulează înapoi fragmente de pe casetele din tinereţe. Pe măsură ce timpul trece, el are dificultăţi din ce în ce mai mari în a recunoaşte cine este el în raport cu persoana sa din trecut. Este ca o glumă proastă despre boala Alzheimer – cel puţin poţi întâlni oameni noi, dar în situaţia lui Krapp, şi progresiv şi în cazul meu, tu însuţi eşti acei noi oameni.

Jurnalul privat este, atât de minimalist cât îţi permiţi, în departamentul scriitor-cititor, pentru că se presupune că scriitorul şi cititorul sunt aceeaşi persoană. Este vorba, de asemenea, despre intimitatea sa, ca formă. Apoi urmează, cred eu, scrisoarea privată: un scriitor, un cititor şi o intimitate împărtăşită. „Aceasta este scrisoarea mea adresată Lumii/ Care nu mi-a răspuns niciodată", a spus Emily Dickinson.12 Probabil că ar fi avut mai multe răspunsuri, dacă ar fi trimis-o prin poştă. Dar ea nu voia un cititor sau mai mult de unul, cel puţin în viitor: ea şi-a păstrat cu grijă poemul, prinzându-l chiar într-o cărţulie. Credinţa ei în existenţa unui viitor cititor era antonimă disperării lui Winston Smith.

Scriitorii au folosit din abundenţă, bineînţeles, scrisorile, înserându-le în naraţiuni şi uneori construind

romane întregi din ele, Richardson în Pamela, Clarissa Harlowe şi Sir Charles Grandison şi precum Laclos în Les Liaisons dangereuses.

Pentru cititor, schimbul de scrisori în proză între mai multe persoane oferă o încântare agentului secret care le interceptează: scrisorile au un caracter imediat pe care timpul trecut nu-l poate asigura, iar minciunile şi manipulările personajelor pot fi descoperite în flagrant delict. Ori tocmai aceasta este ideea.

Să vă spun câteva cuvinte despre redactarea scrisorilor şi anxietăţile aferente. Când eram copil, la petrecerile prilejuite de zilele de naştere ale fetelor se juca un joc popular. Era cam aşa:

Copiii stăteau aşezaţi într-un cerc. Unul dintre ei era Acela, şi mergea în exteriorul cercului ţinând o batistă în mână, în timp ce ceilalţi cântau:

I-am scris iubitului o scrisoare
Şi pe drum am pierdut-o.
Un căţeluş a găsit-o
Şi el a pus-o în buzunarul lui.

În momentul în care batista cădea în spatele cuiva, urma o cursă în exteriorul cercului. Niciuna dintre aceste părţi ale jocului nu-mi stârnea interes. Eu eram îngrijorată tot timpul de scrisoare. Ce teribil că ea a fost pierdută şi că persoana căreia îi fusese scrisă nu o va avea niciodată! Ce teribil că altcineva o găsise! Singura mea consolare era faptul că măcar câinii nu pot citi.

De când a fost inventat scrisul, asemenea accidente au o anumită probabilitate. Odată ce cuvintele au fost aşezate pe hârtie, ele sunt o parte a obiectului material, şi

astfel trebuie să-şi asume riscurile lor. Scrisoarea de la rege care este schimbată, necunoscută mesagerului, duce la condamnarea la moarte a unei persoane inocente – acesta nu este pur şi simplu numai un motiv folcloric binecunoscut. Scrisorile falsificate, scrisorile ce au avut o destinaţie greşită, scrisorile ce sunt distruse sau care ajung în mâinile cui nu trebuie – şi nu numai, manuscrisele falsificate, cărţi întregi ce au fost pierdute şi nu au mai fost niciodată citite, cărţile arse, cărţile ce ajung în mâinile unor persoane care nu le citesc în spiritul celor ce le-au scris, dar le iau în nume de rău – toate aceste confuzii şi greşeli şi acte de neînţelegere şi de răutate s-au întâmplat de multe ori şi continuă să se întâmple. Pe lista celor care au fost încătuşaţi şi trimişi la închisoare şi mai apoi au fost ucişi de regimul dictatorial, există întotdeauna câţiva scriitori, ale căror opere au ajuns – în mod evident – la cititorii nepotriviţi. Un glonţ în gât este o recenzie necuviincioasă.

Dar pentru fiecare literă şi pentru fiecare carte, există un cititor destinatar, un adevărat cititor. Dar cum să trimiţi scrisoarea sau cartea în mâinile potrivite? Winston Smith, în timp ce-şi scria jurnalul, descoperă că nu se poate mulţumi cu faptul că este singurul cititor. El alege un cititor imaginar – un funcţionar pe care îl numeşte O’Brien, în care el crede că detectează semnele unei subversiuni egală cu a sa. O’Brien, crede el, îl va înţelege. Are dreptate: cititorul destinatar îl înţelege. O’Brien se gândise deja la ideile la care se gândeşte Winston Smith, dar el se gândeşte să le aranjeze pentru o mişcare de contraatac, pentru că O’Brien este membru al poliţiei secrete, şi el

înţelege că Winston este un trădător al regimului. El acţionează ca bietul Winston să fie arestat şi apoi să distrugă atât jurnalul, cât şi mintea lui.

O'Brien este o versiune negativă sau demonică a Scriitorului-către-Cititorul Drag, acea relaţie ideală unul către celălalt în care persoana care citeşte este exact persoana care s-ar cuveni să fie cititor. O variantă recentă a Cititorului Demon a fost creată de Stephen King, specialist în paranoia – şi întrucât el avea câte un tip diferit de paranoia pentru fiecare gust, avea unul special pentru scriitori. Cartea este Misery, 13 în care un scriitor are o pasiune pentru o eroină, prezentată ca o fecioară nenorocoasă, pe nume Misery, care ajunge în mâinile unei infirmiere cu tulburări, care se numeşte „cel mai mare fan al tău". Autorii veterani ştiu că e mai bine atunci să fugi pe uşa din spate şi să evadezi pe fereastră, dar eroul nostru nu poate, pentru că fusese scos din uz într-un accident de maşină. Ce vrea „cel mai mare fan" al său este să-l oblige să scrie o carte despre Misery, doar pentru ea. Apoi, el realizează că ea plănuieşte să-l asasineze, astfel încât cartea va avea un singur cititor – ea însăşi. Este o versiune a motivului labirintului sultanului – folosit, printre altele, în Fantoma de la Operă14 – în care proprietarul unei lucrări de artă vrea să-l omoare pe autor pentru ca el să fie singurul posesor al secretelo acesteia. Eroul din Misery scapă cu viaţă totuşi, lăsându-ne's; reflectăm la faptul că relaţia Scriitor – Cititorul Drag est totuşi una prea apropiată.

Relaţia apropiată dintre cei doi se mai produce în momentu' în care cititorul confundă scriitorul cu textul: un

asemene; cititor vrea să desfiinţeze termenul intermediar şi să ajung; la text prin scriitorul întrupat. Bănuim cu uşurinţă că un tex există pentru a se comporta ca o comunicare între scriitor şi cititor. Dar nu se comportă, totodată, ca un paravan sau chiar ca un scut de protecţie? Piesa Cyrano de Bergerac15 prezint; un poet cu nasul mare, care-şi exprimă dragostea pentru eroin; pretinzând că este altcineva – dar el, cel care scrie scrisorii grăitoare, câştigă inima fetei. De aceea, cartea, ca formă, îşi exprimă propriile emoţii şi gânduri, în timp ce tăinuie persoane care le dă viaţă. Diferenţa dintre Cyrano şi carte, în general este aceea că Cyrano îşi exprimă propriile emoţii, dar gândurile şi emoţiile într-o carte nu sunt neapărat cele al scriitorului.

În pofida riscurilor la care se poate expune cititorul, e trebuie să fie revendicat de scriitor şi întotdeauna este. Postulai dar rareori vizualizat într-o formă exactă – în afară de cititor iniţiali, care pot fi cei numiţi pe pagina pentru dedicaţie – „D W.H.”16 sau „soţiei mele” şi tot aşa – sau grupul de prieter şi editori, cărora li se mulţumeşte pentru recunoaştere. Da dincolo de acest fapt, cititorul este marele necunoscut. Iată e spune Emily Dickinson referitor la acest subiect:

Sunt un Nimeni! Tu cine eşti?
Eşti – un Nimeni – şi tu?
Atunci există o pereche de noi!
Nu-mi spune! – şi-au făcut reclamă – să ştii!
Ce îngrozitor – să fii – Altcineva!
Ce public – ca o Broască –
Să spui numele cuiva – cât e luna Iunie de lungă –

Unei mlaştini admirative! 17

„Nimeni” este scriitorul, iar cititorul este, de asemenea, un Nimeni. În acest sens, toate cărţile sunt anonime şi aşa sunt şi cititorii. Lectura şi scrierea – spre deosebire, de exemplu, de interpretarea unui rol pe scena unui teatru – sunt activităţi ce implică solitudine, chiar un caracter tainic. Bănuiesc că Emily Dickinson foloseşte cuvântul „Nimeni” în ambele sensuri – în sensul unei persoane nesemnificative, un nimeni, dar, totodată, în sensul unui scriitor invizibil şi necunoscut, ce se adresează unui cititor invizibil şi necunoscut.

Dacă scriitorul este Nimeni, ce se adresează unui cititor, care este un alt Nimeni – acel cititor ipocrit este copia şi fratele lui, aşa cum a remarcat Baudelaire18 – de unde provin jalnicul Cineva şi Mlaştina admirativă?

Publicarea schimbă totul. „Ei vor face reclamă”, avertizează Emily Dickinson, şi câtă dreptate avea. Odată ce fişierul este tipărit, presupusa calitate de cititor nu poate fi atribuită unei singure persoane – unui prieten sau unui iubit sau chiar unui singur Nimeni necunoscut. Odată publicat, textul este multiplicat şi cititorul nu mai este un intim, unul de lângă tine. În schimb, cititorul se multiplică, la rândul său, precum copiile unei cărţi, şi toţi acei nimeni se adaugă publicului cititor. Dacă scriitorul are succes, el devine Cineva şi masa de cititori devine Mlaştina sa admirativă. Dar schimbarea dintr-un nimeni într-un cineva nu se produce fără traume. Scriitorul-nimeni trebuie să arunce haina invizibilităţii şi să îmbrace mantaua vizibilităţii. Se zvoneşte că Marilyn Monroe ar fi spus „Dacă eşti un nimeni, nu poţi fi cineva, dacă nu eşti

altcineva”.19

Şi aşa se instalează îndoiala. Scriitorul-ce scrie şi Nepreţuitul Cititor, admis ca un eventual destinatar al acestei scrieri, au o relaţie care este destul de diferită de cea dintre ediţia produsă pentru public şi „publicul cititor”. Nepreţuitul Cititor este singular – a doua persoană singulară. Nepreţuitul Cititor eşti Tu. Dar odată ce atât cartea, cât şi Nepreţuitul Cititor, sunt multiplicaţi în mii, cartea devine o statistică publicată şi Nimeni poate fi cuantificat, devenind astfel o piaţă, transformându-se în persoana a treia la plural – Ei, şi Ei reprezintă un altul împreună.

A fi cunoscut lor, ca rezultat al unor condiţii cunoscute drept Faimă, şi a atitudinilor despre faimă şi a fi faimos, se modifică radical de la sfârşitul secolului al XVIII-lea până la sfârşitul secolului al XIX-lea. În secolul al XVIII-lea, rolul de cititor se considera că trebuie educat, pentru a avea gust; Voltaire, de exemplu, şi-a perceput propria faimă drept un tribut al talentelor personale, nu ca un factor negativ. Chiar romanticii timpurii nu au avut nimic împotriva faimei; de fapt, ei au tânjit după ea. „Trompeta Faimei este ca un turn al Forţei pe care ambiţia îl anunţă şi este sigur”, 20 a spus John Keats într-o scrisoare. Dar până la sfârşitul secolului, o mare parte din public era deja literat, burghezia înfricoşată – să nu mai spun şi masele înspăimântate – hotăra acum câte copii ale unei cărţi se vor vinde, editarea devenind astfel o afacere, „faima” şi „popularitatea” erau puse pe picior de egalitate şi să ai calitatea nesemnificativă, dar distinctă, de cititor avea acum putere de atracţie.

Această atitudine s-a menţinut în secolul al XX-lea. Iată-l pe personajul Graham Greene din The end of the Affair – un romancier destul de abject pe nume Maurice Bendrix, care ştia că este pe cale de a face greşeala de a deveni „un succes vulgar” 21 sub influenţa artei pentru artă. Aşa crede el în timp ce se pregăteşte să fie intervievat de un critic care vrea să scrie despre el într-un jurnal literar:

Ştiam prea bine… semnificaţia îngropată pe care el o va descoperi şi de care eu fusesem inconştient şi greşelile cărora am obosit să le fac faţă. Ocrotindu-mă, în final el mă va înlocui – probabil un pic deasupra lui Maugham, pentru că Maugham este popular şi pentru că eu n-am comis încă acea crimă – nu încă, dar deşi eu am reţinut puţin din exclusivitatea insuccesului, recenziile, precum detectivii înţelepţi, îl pot parfuma într-o manieră proprie.22

Greene este satiric, dar atitudinea pe care el o satirizează nu era suficient de reală: popularitatea – prea mult din ea – era încă privită ca o crimă în cazul în care tu aspirai să devii ceea ce se obişnuia a fi numit un scriitor „snob”. În Enemies of Promise, de Cyril Connolly, prea mult eşec şi prea mult succes sunt la fel de înfricoşătoare. Printre altele, un tânăr scriitor trebuie să-şi caute proprii potenţiali cititori, pentru că odată ce ai început să te obişnuieşti cu ideea că cel puţin ei te iubesc indiferent de ce spun criticii, vei fi terminat ca scriitor de valoare. „Dintre toţi duşmanii literaturii, succesul este cel mai insidios”, 23 spune Connolly. El îl citează pe Trollope: „Succesul este o otravă ce trebuie luată târziu în viaţă şi numai în doze mici”.24 Pare neplăcut să remarci că un om

de succes poate spune asemenea lucruri; dar Connolly le explică. El împarte succesul în succes social: nu prea rău, pentru că poate aduce avantaje materiale; succes profesional: consideraţia colegilor artişti, un lucru bun în mare parte; şi succesul popular, un pericol grav. Pe cel din urmă îl mai împarte, de asemenea, în alte trei părţi: un scriitor poate deveni popular pentru valoarea sa de divertisment, din motive politice sau pentru că atinge latura umană. Dintre acestea, el crede că factorul politic este, cel puţin, fatal artei, pentru că politica este volatilă şi mulţumirea de sine este de aceea puţin probabilă. Artistul nu este beneficiarul unei critici documentate, pentru că nimeni nu o oferă; soarta lui este, pur şi simplu, „de a continua până se trezeşte într-o zi în obscuritate”.25 Dar cei care ating latura umană pot fi ruinaţi ca artişti: Connolly spune „Nici criticile dure şi dispreţul egalilor, nici indiferenţa superiorilor nu îi pot afecta pe care care au scris despre marea inimă a umanităţii suferinde şi au descoperit că reprezintă o mină de aur”.26

Connolly nu era singurul care privea în acest mod; de fapt, până la el – şi până la mine – această atitudine era endemică printre cei cu ambiţii de artişti. Să luăm, spre exemplu, povestea lui Isak Dinesen, „The Young Man With the Carnation”. Ea începe cu un scriitor pe nume Charlie, care a cunoscut un succes remarcabil cu primul lui roman despre eforturile săracilor. Acum se simte ca un impostor, pentru că nu ştie despre ce să mai scrie în următoarea carte; el este scârbit de săraci, nu vrea să mai audă niciun cuvânt despre ei, dar admiratorii şi publicul au hotărât că el este o persoană nobilă, şi aşteaptă mai mult de la el şi

lucruri mai bune de la condeiul său pe această temă. Dacă ar fi să scrie despre un alt subiect, ei l-ar crede superficial şi ipocrit. Indiferent de ceea ce face, crede el, va fi condamnat – sortit deziluzionării – să dezamăgească publicul, pe marele Ei. Nu ar fi în stare nici măcar să se sinucidă din lipsa unui pericol: „Acum, după ce îşi căutase lumina orbitoare a renumelui, sute de ochi sunt aţintiţi asupra sa şi eşecul sau suicidul său ar fi eşecul şi suicidul faimei mondiale a autorului”.27

Nu există vreun scriitor care să fi obţinut succesul fără să se fi confruntat cu perechea dublului său. Să te repeţi pe tine şi să-i satisfaci pe Ei sau fă ceva diferit şi ai să-i dezamăgeşti pe Ei. Sau mai rău – repetă-te pentru a-i satisface pe Ei şi apoi vei fi acuzat de reproducere.

Există o serie de povestiri, pe care tu le-ai citit – de obicei, în adolescenţă – care dobândesc o calitate simbolică pentru tine. Una dintre ele este pentru mine povestea „Marţianul” scrisă de Ray Bradbury în Cronicile Marţiene. Sună cam aşa:

Americanii au colonizat Marte şi o parte din ea a fost transformată într-un orăşel izolat. Marţienii băştinaşi sunt probabil morţi sau au fost duşi în altă parte. Un cuplu de americani, de vârstă mijlocie, care l-au pierdut pe fiul lor, Tom, la întoarcerea pe Pământ aud o ciocănitură în uşă la miezul nopţii. Un băieţel stătea în curte. El arăta ca fiul lor mort. Bărbatul se furişează jos şi descuie uşa. Apare Tom, în carne şi oase, strălucitor. Bărbatul bănuie că este un Marţian, dar soţia lui îl acceptă pe Tom fără niciun fel de întrebări, motiv pentru care bărbatul, la rândul său, acceptă ideea, căci un facsimil este mai bun decât nimic.

Toate merg bine până în momentul în care ies împreună în oraş. Băiatul nu vrea să meargă şi dintr-un motiv întemeiat; curând de la sosire, el dispare, dar o altă familie îşi regăseşte pe neaşteptate fiica pe care o credeau moartă. Bărbatul bănuie care este adevărul – că Marţianul întruchipează dorinţele celorlalţi şi că singura lui nevoie este de a le îndeplini – şi aşa l-au primit pe Tom înapoi. Dar Marţianul nu se poate schimba: dorinţele noii familii îl copleşesc. „Tu eşti Tom, tu ai fost Tom, nu-i aşa?”, întreabă bărbatul acuzator. „Nu sunt cineva, sunt doar eu însumi”, 28 spune Marţianul. O afirmaţie stranie; această expresie a personalităţii unei nefiinţe.29 „Oriunde sunt, sunt ceva…”, spune Marţianul. Şi aşa se şi dovedeşte. Marţianul se reîntoarce în Tom, dar noua familie începe să-l hăituiască, şi aşa fac toţi cei pe la care trece Marţianul, cu faţa-oglindă a lui, „o faţă ca argintul”, strălucind în luminile oraşului. Înconjurat, Marţianul ţipă în timp ce i se perindă prin faţă chip după chip. „El se topea într-o ceară ce lua forma minţilor lor”, spune Bradbury, „faţa lui se dizolva după cererea fiecăruia”. Se prăbuşeşte şi moare, transformându-se într-o mix de trăsături de nerecunoscut.

Odată ce am început să public cărţi şi să le văd recenziile

— Şi să descopăr că unii oameni pe care nu-i cunoşteam prea bine alergau cu numele meu pe acele cărţi – această poveste a căpătat o nouă semnificaţie. „Aşa s-a şi întâmplat. Faţa mea se amestecă”, mă gândeam. „Sunt într-adevăr un Marţian”. Explică multe lucruri. Keats elogiază talentul negativ, 30 şi în cazul în care un scriitor are ceva din această calitate, va concepe personaje care

sunt purtători de cuvânt ale propriilor păreri. Dar dacă are prea mult din această calitate, nu riscă să se transforme într-o ceară care se topeşte sub forţa dorinţelor şi a temerilor auditoriului? câţi scriitori şi-au fixat alte chipuri şi nu au mai fost capabili să le scoată?

La începutul acestui capitol am formulat trei întrebări. Prima a fost despre scriitori şi cititori – pentru cine scrie scriitorul? Răspunsurile i-au inclus pe Nimeni şi Mlaştina admirativă. A doua întrebare viza cărţile. Considerând cartea drept un punct intermediar între scriitor şi cititor, care este funcţia cărţii sau responsabilitatea ei?

Folosirea cuvântului „rol” implică o voinţă proprie, iar cartea, ca o creatură autonomă, este o noţiune literară ce merită studiată. Există un departament al oficiului poştal numit Oficiul Scrisorilor Moarte, pentru scrisori ce nu pot fi trimise. Acest termen presupune că toate celelalte scrisori sunt vii; acest fapt este un nonsens, bineînţeles, dar, cu toate acestea, un mod de gândire tradiţional şi universal. De exemplu, Biblia a fost deseori numită Cuvântul Viu al lui Dumnezeu. Un altul spre exemplu: exista o modă acum câteva sute de ani ca scriitorii de sex masculin să vorbească despre fertilitatea lor de idei – datorată matricei Spiritului sau chiar Muzei, dacă îţi poţi imagina o asemenea translaţie: asemenea scriitori ar descrie apoi gestaţia cărţii şi posibila ei naştere. Sigur o carte nu se aseamănă câtuşi de puţin cu un copil – unele dintre motive sunt scatologice – dar acordul cuvintelor vii a fost vizibil. Astfel, precum mulţi alţii, Elizabeth Barrett Browning spunea: „Scrisorile mele! Toate sunt hârtie moartă… mută şi albă! – / Şi totuşi par vii şi

fremătătoare…” 31

Unul dintre profesorii mei universitari, care era şi poet, obişnuia să spună că există o singură întrebare care trebuie adresată cu privire la orice fel de activitate, respectiv – este vie sau moartă? S-a întâmplat să-i dau dreptate, însă care este înţelesul acestei vieţi sau morţi? Definiţia biologică ar fi aceea că lucrurile însufleţite cresc şi se transformă şi pot avea progenituri, în timp ce lucrurile moarte sunt inerte. În ce fel poate să crească un text, să se transforme şi să aibă progenituri? Numai prin interacţiunea cu cititorul, indiferent cât de departe este de scriitor în timp şi spaţiu. „Poeziile nu aparţin celor care le scriu”, spune cu modestie poştaşul hoţoman de poeziile poetului Pablo Neruda în filmul II Postino.32 „Ele aparţin celor care au nevoie de ele”. Şi aşa este.

Orice lucru folosit de oameni ca simbol are propria versiune negativă sau demonică, iar cea mai demonică versiune pe care mi-o amintesc a unui text care există ca atare vine iarăşi de la Kafka. Există o legendă evreiască referitoare la Golem, un om artificial care ar putea fi adus la viaţă cu ajutorul unui pergament inscripţionat cu numele Lui Dumnezeu şi pus în gura lui. Dar Golem ar putea scăpa de sub control şi ar fi cuprins de nebunie, iar atunci te-ai afla în pericol.33 Povestea lui Kafka este un fel de poveste-Golem. Se intitulează „Colonia penitenciară” şi are subiect o maşinărie a dreptăţii folosită de administraţia statului pentru a executa prizonierii, înainte de a li se aduce la cunoştinţă infracţiunile săvârşite. Pentru a porni maşinăria, un text cu sentinţa scrisă – o sentinţă inventată de către al doilea comandant al coloniei, care acum e deja

mort – este introdus prin partea superioară a acesteia. O sentinţă este o sentinţă, potrivit ambelor sensuri ale cuvântului – este o formulare gramaticală, precum şi sentinţa dictată persoanei ce urmează să fie executată. Maşinăria dreptăţii îşi îndeplineşte funcţiile, scriind sentinţa pe corpul condamnatului, cu o multitudine de peniţe care sunt ca nişte andrele din sticlă, într-o caligrafie complicată şi cu multe înfloriturі. Criminalul ar trebui să se ilumineze după un interval de şase ore, când începe să înţeleagă ce scrie pe el. „Iluminarea apare şi în cazul celui mai prost”, spune funcţionarul care îşi venerează maşinăria. „Începe în jurul ochilor. De acolo se răspândeşte… Nu se mai întâmplă nimic, omul începe pur şi simplu să descifreze textul, îşi strânge buzele ca şi cum ar asculta.”34 (Aceasta este o metodă specific romanului de a preda lectura, care nu a fost încă testată de sistemul şcolar).

Sfârşitul poveştii vine atunci când funcţionarul, conştientizând că vechea scrisoare a legii este una moartă acum, se sacrifică pe propria maşinărie; dar de această dată maşinăria nu funcţionează corespunzător. Pragurile şi roţile sale se strică şi se rostogolesc, iar lucrul are deja o viaţă proprie în acest moment şi continuă să funcţioneze, mâzgălindu-l şi străpungându-l pe funcţionar până când moare.

În această poveste scriitorul este inuman, pagina este corpul cititorului, iar textul este indescifrabil. Poetul Milton Acorn are un stil ce funcţionează „ca o poezie ce îşi şterge şi îşi rescrie propriul autor”, 35 ceea ce transformă textul într-un partener activ, însă eu mă îndoiesc că

variaţia lui Kafka e chiar lucrul la care se referea.

Mult mai des, cuvântul viu este prezentat într-o lumină pozitivă. În teatru – în special cel elizabetan – exista un moment la sfârşitul fiecărei piese când textul ieşea din propriul cadru, ca să spun aşa, iar piesa părea pentru moment a nu mai fi o piesă, ci o realitate, la fel ca şi spectatorii săi. Unul dintre actori ieşea în faţă şi se adresa direct spectatorilor. „Salut, eu nu sunt chiar cel pe care îl credeaţi; de fapt, eu sunt un actor, iar aceasta este o perucă. Sper că v-a plăcut piesa, deşi imperfectă, şi dacă da, atunci vă rog să ne trataţi, pe noi, actorii, cu blândeţe şi să ne oferiţi nişte aplauze”, era ceea ce aceste cuvântări transmiteau de fapt. Fie exista un prolog – din nou, în afara acţiunii principale – în care un actor spune câteva cuvinte despre piesă şi o recomandă spectatorilor, iar, apoi, reintră în cadrul piesei şi devine parte a personajelor dramatice.

Aceste momente de recomandare ori de revelaţie şi concluzii au fost recreate de mulţi scriitori de romane şi de poezii mai lungi, în mici viniete, fie ca prolog, fie ca referinţă. Obârşia formei este mai clară când un romancier pretinde că volumul său este un fel de piesă: Thackeray, de exemplu, are o secţiune la începutul Bâlciului Deşertăciunilor intitulată „în spatele cortinei”, în care spune că volumul său este un spectacol de păpuşi chiar în conţinutul romanului Bâlciul Deşertăciunilor

— O poveste ce conţine şi cititori, pe lângă altele – iar el, autorul, este doar Directorul Spectacolului. Iar la sfârşitul cărţii spune „Veniţi, copii, să închidem cutia cu păpuşi, pentru că piesa noastră s-a terminat”. Dar, în multe

prologuri sau referinţe, scriitorul se dezvăluie pe sine ca şi creator al piesei şi scrie ceva ce se constituie într-o apărare a personajului cărţii, ca o scrisoare de intenţie la un curriculum vitae ori câteva rânduri pe o miraculoasă sticluţă de medicamente, scrise probabil de un client mulţumit.

Ori, la sfârşitul poveştii, scriitorul îşi poate conduce propria carte, ca un gest de rămas bun la plecarea într-o călătorie – el sau ea îi urează drum bun şi o urmăreşte cu privirea; şi, de asemenea, îi poate spune la revedere cititorului, care a fost un partener şi colaborator tăcut până în acest moment al călătoriei. Prologul şi referinţa au multe de spus despre legătura complexă, dar intimă, dintre carte şi cititor. Adesea, cartea este tânără – „Du-te, micuţă carte” – aproape că ar fi un copil, care trebuie să îşi croiască acum propriul drum în viaţă; dar destinul său – datoria sa – este de a ajunge la cititor şi de a se prezenta cât mai bine cu putinţă. „Înţelegi”, spune Primo Levi într-o scrisoare către traducătorul său german, „este singura carte pe care am scris-o, iar acum… mă simt ca un tată al cărui fiu a atins vârsta majoratului şi pleacă, iar nimeni nu îi mai poate avea de grijă”.36 Una dintre cele mai dezarmante referinţe este cea a lui François Villon, ticălosul şi veşnicul falit poet francez al secolului al XV-lea, care şi-a instruit poemul să transmită un mesaj urgent unui prinţ bogat:

Mergi scrisoare Făr’ de limbă şi picioare şi ţine-i o cuvântare l-am rămas fără parale.37

Alţi scriitori sunt mai puţin direcţi; în schimb, ei afişează un interes prietenesc faţă de cititor. Este cazul

poetului rus

Puşkin care a transmis un încântător mesaj de despărţire cititorului la sfârşitul poeziei sale, Eugene Onegin:

Cititorule, vreau ca, la despărţire Oricine-ai fi, prieten, poate Neprieten – să ne avem de bine Adio, acum am terminat cu toate.

Orice ai căutat

În această lucrare – tumultuoasă amintire o urmă de muncă şi durere Ori doar greşeli gramaticale Un penel vioi, o vorbă de duh –

Dumnezeu lasă ca, din această cărticică.

Să iei – pentru deliciu şi plăcere Pentru un vis sau trudă jurnalistică Măcar o părticică.

Acum ne-om despărţi din nou, la revedere.38

Două dintre cele mai timpurii şi, de asemenea, complete scrieri de acest gen sunt ale lui John Bunyan; ele apar la începutul părţilor întâi şi doi din Călătoria pelerinului. Prologul părţii întâi, „Apologia Autorului pentru Cartea lui", este mai degrabă un avertisment decât orice altceva – acestea sunt multele lucruri bune pe care cartea aceasta le poate face pentru tine, plus o listă a ingredientelor sănătoase – dar, în prologul părţii a doua, numit „Modalitatea autorului de a transmite partea a doua a cărţii", cartea devine o persoană:

Du-te acum, cărticica mea, peste tot.

Unde primul meu Pelerin s-a arătat Bate la uşă, iar dacă întreabă cine-i Răspunde-le atunci că-i Christiana.39

Bunyan îi dă apoi cărţii sale o listă de instrucţiuni detaliate; dar cartea devine înfricoşată de propria misiune

şi începe să-i răspundă. Bunyan o linişteşte şi îi răspunde la obiecţii, învăţând-o ce să spună în diferite situaţii dificile; şi, în final, îi spune că, indiferent de cât de minunată este, vor exista oameni care nu o vor plăcea, pentru că aşa se întâmplă de obicei:

Unora nu le place brânza, altora peştele, iar alţii Nu-şi iubesc prietenii, nici a lor casă ori cămin;

Unii iubesc porcii, puii sau orătăniile.

La fel de mult pe cât adoră un cuc sau o bufniţă.

Lasă-i, Christiana, să-şi facă propriile alegeri.

Şi caută-i pe acei ce se vor bucura văzându-te…40

Folositor şi înviorător sfat pentru orice carte, cred eu. Bătrânul marinar are nişte spectatori care nu pot alege, dar pot auzi, însă nu toţi naratorii au o asemenea sclipire ori un asemenea noroc. Bunyan încheie cu o protestantă, frugală şi ieftină rugăciune:

Şi această cărticică binecuvântare poate să fie.

Celor ce preţuire-i dau şi ei şi mie.

Şi cumpărătorul să nu spună iară.

Că a pierdut banii de pomană…41

Christiana s-a transformat înapoi într-o carte, o carte-obiect, un obiect ce este de vânzare.

Asemenea transformări – din carte în persoană, din persoană în carte – sunt, de fapt, destul de comune. Ele pot fi, de asemenea, cu două tăişuri. Toţi ştim că o carte nu este chiar o persoană. Nu este o fiinţă umană. Dar dacă eşti îndrăgostit de cărţi ca şi cărţi – ca obiecte, de fapt – şi ignori elementul din ele – adică vocile lor – vei comite o greşeală spirituală, deoarece vei fi un idolatru ori un fetişist. Acesta e destinul lui Peter Kien, protagonistul

romanului scris de Elias Canetti, intitulat Auto da Fe. Auto da Fe înseamnă „act de credinţă” şi se referă la arderile în masă ale „ereticilor”, odată acuzaţi de Inchiziţie. Kien este un colecţionar de cărţi şi iubeşte prezenţa lor fizică, deşi detestă romanele – au prea mult sentiment în ele. El iubeşte aceste cărţi-obiecte, dar într-un fel ciudat: el le adună şi le păstrează cu mare grijă, şi ştim că are mustrări de conştiinţă atunci când refuză să lase un băieţel însetat de cunoaştere să le citească, dându-l afară pe scări.

La începutul cărţii, Kien are un coşmar. Scena este despre un foc în aer liber, combinat cu un sacrificiu uman în stil aztec, dar când pieptul victimei este despicat, în locul unei inimi, iese o carte – apoi o altă carte şi încă una. Aceste cărţi se mistuie în flăcări. Kien îi spune victimei să-şi închidă pieptul ca să salveze cărţile, dar nimic: din ce în ce mai multe cărţi ies afară. Kien se aruncă în foc pentru a le salva, dar oriunde pune mâna pentru a salva o carte, el apucă, de fapt, o fiinţă umană care urlă. „Dă-mi drumul”, ţipă Kien. „Nu te cunosc. Ce ai cu mine! Cum pot salva cărţile!” 42

Dar el a uitat un lucru. Fiinţele din vis sunt cărţile – ele sunt elementul uman al cărţilor. El aude vocea Lui Dumnezeu, care îi spune „Nu sunt cărţi aici”, dar el interpretează greşit. La sfârşitul romanului, toate cărţile pe care le-a colecţionat revin la viaţă şi se întorc împotriva sa – ele sunt prizonierii lui, el le-a închis în biblioteca personală, iar acum ele vor ca mesajul lor să se facă auzit; căci, am spus mai devreme, cărţile trebuie să călătorească de la cititor la cititor pentru a rămâne în viaţă. În final, el le dă foc şi sieşi odată cu ele: un auto da fe, destinul unui

eretic. În timp ce cărţile ard, el poate auzi cum literele lor scapă din Oficiul Scrierilor Moarte pe care îl crease, înapoi în lume.

Uneori, cărţii îi este permis să vorbească în nume propriu, fără intervenţia scriitorului. Iată un poem al lui Jay Macpherson, numit simplu, „Cartea”. Nu este doar o carte vorbitoare, e o ghicitoare, al cărei răspuns este conţinut în titlu.

Nepreţuitule cititor, nu tovarăşul tău în carne şi oase

— Nu pot iubi ca tine, ori tu ca mine –

Dar cum tu însuţi te poţi arunca în potop.

Şi vasul nenorocit poate să îndure marea atât de sălbatică.

Cărăbuşul de apă călătorind însetat şi slăbit Pe faţa apei nu este mai plăpând decât mine;

Nici bătrâna balenă nu este mai uriaşă

Atunci când scrutează adâncul oceanului cu ochii plini de pofte.

Deşi până la porunca creatorului meu, voi trece Prin aer, foc, apă şi pe pământ.

Volumul meu nu va fi o povară pentru mâna ta.

Înfloresc în privirea ta şi de dragul tău.

Slujitorul lui, cu care mă lupt acum:

M-a prins şi m-a devorat, îl binecuvântez. Cititorule, ia.43

Precum o barcă, o balenă, ori îngerul care s-a luptat cu Iacob şi l-a binecuvântat, cărticica este obiectul de consum pentru masa comună – hrana care poate fi devorată, dar niciodată distrusă, ospăţul care se reînnoieşte la fel cum oaspeţii se unesc cu lumea spiritului.

Nu trebuie doar să ne luptăm cu îngerul, ci acesta trebuie să fie asimilat de către cititor, astfel încât să devină parte din el sau ea.44

Acest fapt mă conduce la ultima întrebare: unde se află scriitorul atunci când cititorul citeşte? Există două răspunsuri. Primul, scriitorul nu este nicăieri. În mica lui piesă intitulată „Borges şi eu”, Jorge Luis Borges introduce o paranteză despre propria existenţă. „ (Dacă este adevărat că eu sunt cineva)”, spune el.45 Până când noi, cititorii, vom citi aceste rânduri, acesta este un foarte important dacă, deoarece, până când cititorul ajunge să citească, scriitorul ar putea nici să nu mai existe. Astfel, scriitorul este adevăratul om invizibil: nu prezent pe de-a-ntregul, dar totodată mereu acolo, în tot acelaşi timp, deoarece al doilea răspuns la întrebarea – Unde este scriitorul atunci când cititorul citeşte? – este „Chiar aici”. Cel puţin, avem impresia că el sau ea sunt chiar aici, în aceeaşi cameră cu noi

— Putem să le auzim vocea. Ori putem să auzim o voce. Ori aşa ni se pare. După cum scriitorul rus Abram Tertz spunea în povestirea sa „The Icicle”, „Iată, îţi zâmbesc, îţi zâmbesc, zâmbesc prin tine. Cum pot fi eu mort de vreme ce respir prin fiecare tremurătură a mâinii tale?”46

În romanul Swann: A Mystery47 al lui Carol Shield, despre o poetă asasinată şi cititorii săi, aflăm că versiunile originale ale poeziilor scrise de femeia ucisă nu mai sunt lizibile în totalitate – ele au fost scrise pe resturi de plicuri vechi şi au fost aruncate la gunoi din greşeală, ceea ce le-a estompat destul de mult. Mai mult, un cunoscător plin de

resentimente s-a plimbat prin zonă şi a distrus cele câteva copii ale primei ediţii. Dar câţiva cititori au avut norocul să memoreze poeziile ori fragmentele şi la sfârşitul cărţii au creat – ori recreat – una dintre aceste poezii chiar sub ochii noştri, recitând fragmente.

„Isis îl ţine pe Osiris în viaţă amintindu-şi de el”, spune Dudley Young. A-şi aminti”, ca joc de cuvinte, poate avea două sensuri

— Este actul amintirii, dar este, de asemenea, opusul sfârşitului. Or, aceasta este ceea ce aude urechea. Oricare cititor creează, prin asamblarea fragmentelor unei cărţi citite – putem citi, la urma urmei, doar fragmente – şi reproducerea lor ca un întreg în propria minte.

Probabil îţi vei aminti sfârşitul coşmarului futurist al lui Ray Bradbury, Fahrenheit 451.49 Toate cărţile sunt arse în favoarea ecranelor de televizor absorbante ce permit un control social mai bun. Eroul nostru, care începe ca pompier care ajută la distrugerea cărţilor, 50 se converteşte apoi în susţinător al mişcării secrete de rezistenţă, dedicată conservării cărţilor şi, odată cu ele, a istoriei şi gândirii umanităţii. În cele din urmă, el se trezeşte într-o pădure unde se ascundeau insurgenţii. Fiecare a devenit o carte, prin memorarea ei. Pompierul este prezentat lui Socrate, Jane Austen, Charles Dickens şi multor altora, toţi recitând cărţile pe care le asimilaseră ori, mai degrabă, „devoraseră”. Cititorul a eliminat, de fapt, punctul de mijloc al triunghiului – textul din versiunea scrisă – şi a devenit, de fapt, cartea, sau invers.

Cu acest circuit complet, mă voi întoarce la prima întrebare

— Pentru cine scrie autorul? Şi vă voi da două răspunsuri. Primul constă dintr-o istorioară despre primul meu cititor.

Când aveam nouă ani, m-am înscris într-o societate secretă, cu strângeri speciale de mână, sloganuri, ritualuri şi motto-uri. Numele ei era Brunii şi era destul de bizară. Fetiţele pretindeau că sunt zâne, gnomi şi elfi, iar liderul adult era numit Bufniţa Brună. Din păcate, ea nu purta un costum de bufniţă, la fel cum nici fetiţele nu purtau îmbrăcăminte de zâne. Aceasta a fost o dezamăgire pentru mine, dar nu una fatală.

Nu cunoşteam numele real al Bufniţei Brune, dar credeam că este înţeleaptă şi dreaptă şi, deoarece aveam nevoie de o astfel de persoană în acea perioadă a vieţii mele, o adoram pe această Bufniţă Brună. O parte a programului implica sarcini variate, precum colecţionarea unor insigne pentru uniforme, lucru manual, însămânţări de toamnă, confecţionarea unor cărticele: făltuiam paginile şi le broşam cu ţesătură de lână.

Am introdus apoi textul şi ilustraţiile. Am dat aceste cărţi Bufniţei Brune, iar faptul că i-au plăcut a fost, cu siguranţă, mai important pentru mine decât insignele. Aceasta a fost pentru mine prima relaţie de genul scriitor-cititor. Scriitorul, eu; mediatorul, cărţile mele; destinatarul, Bufniţa Brună; rezultatul, plăcere pentru ea şi mulţumiri pentru mine.

Mulţi ani mai târziu, am scris despre Bufniţa Brună într-o carte. Iat-o, încă suflând prin fluierul ei şi supervizând testul nodurilor, în romanul meu intitulat Ochiul pisicii, din acelaşi motiv pentru care multe lucruri şi

oameni apar în cărţi. Aceasta se întâmpla prin anii ’80 şi sunt convinsă că adevărata Bufniţă Brună trebuie să fi fost moartă demult la acea dată. Ulterior, câţiva ani mai târziu, un prieten mi-a spus: „Bufniţa Brună este mătuşa mea”. „Da?”, am întrebat eu. „Nu e posibil să mai trăiască!” Dar ea trăia, aşa că am fost să o vizităm. Era trecută de 90 ani, dar Bufniţa Brună şi cu mine am fost foarte încântate să ne reîntâlnim. După ceai, ea a spus: „Cred că ar trebui să iei astea” şi scoase cărticelele pe care le făcusem cu 50 de ani în urmă – pe care dintr-un motiv anume le păstrase – şi mi le-a înapoiat. A murit trei ani mai târziu.

Acesta este primul meu răspuns: scriitorul scrie pentru Bufniţa Brună, ori pentru oricine, el sau ea, a fi asemenea Bufniţei Brune în acele momente. Apoi, o persoană reală: unică, concretă.

Iată al doilea răspuns al meu. La sfârşitul cărţii lui Isak Dinesen „The Young Man with the Carnation”, vocea lui Dumnezeu se face auzită tânărului scriitor Charlie, care era deznădăjduit pentru opera sa. «„Vino”, spuse Domnul. „Voi face un legământ între Mine şi tine. Eu, nu îţi voi da mai multă suferinţă decât ai nevoie pentru a-ţi scrie cărţile… dar tu vei scrie cărţile. Deoarece Eu sunt Cel care le vrea scrise. Nu publicul, în niciun caz criticii, ci Eu, Eu!”. „Pot fi sigur de asta?” întrebă Charlie. „Nu întotdeauna”, răspunse Domnul».51

Aşadar, cel pentru care scrie scriitorul este cititorul. Pentru cititor, care nu sunt Ei, ci Tu. Pentru Nepreţuitul Cititor. Pentru cititorul ideal, care există, neîntrerupt, undeva între Bufniţa Brună şi Dumnezeu. Iar acest cititor ideal s-ar putea dovedi cu totul altcineva – oricine

altcineva – deoarece actul lecturii este – întotdeauna – pe atât de unic pe cât este şi actul scrierii.

COBORÂREA:

Negocierea cu moartea

Cine călătoreşte în Lumea de dincolo şi de ce?

0 Unicii, Prinţii Nopţii.

Strălucitorii, Drăcuşorul furnal, Irra războinicul Lumii de dincolo… staţi lângă mine la prorocirea mea.

Prin acest miel pe care vi-l ofer.

Poate vă va apărea adevărul!

Invocare Mesopotamiană 1

Construieşte-ţi atunci corabia morţii, că trebuie să pleci în cea mai lungă călătorie, către uitare.

Şi dispari în moarte, în lunga şi dureroasa moarte ce se întinde între vechiul şi noul sine…

O, construieşte-ţi corabia morţii, micuţa ta arcă, şi aprovizioneaz-o cu mâncare, cu prăjiturele şi vin pentru zborul întunecat către uitare.

D. H. Lawrence, „The Ship of Death" 2

Iarna se lasă peste izvorul întunecat.

Spatele mi-e întors către cer.

Să văd dacă în acea întunecime se mişcă ceva.

Sau scânteie sau clipeşte un ochi:

Sau, din adâncul privirii înălţate, văd că Cerul este alb, ochiul meu este deasupra –

Zăcând cu toţi cei pierduţi, cu toţi cei ce strălucesc –

Iarna mea este cu cei morţi:

0, fântână a adevărului, a imaginilor, a cuvintelor.

Acolo unde Orion stă

Privesc sâmburele solstiţiului cum devine o stea.

Constelaţia răsare.

Jay Macpherson, „The WelT3

Ce se mişcă şi trăieşte ocupând acelaşi spaţiu ce atinge ceea ce i-a atins ceea ce le datorează…

Îngenunchind pe pământul unit cu oaselor lor fără greutate, în lumina soarelui arheologic…

şezând aplecat în zigzag râuri de umbre, în oraşul în care noaptea se coboară vânătorii de linişte şi femeile aplecându-se peste focurile negre, aud sunetul sfărâmat al consoanelor lor…

AI Purdy, „Remains of an Indian Village” 4

Ia drept bucurie din palmele mâinilor mele fragmente de miere şi lumina soarelui, căci albinele Persefonei ne-au cerut.

Osip Mandelstam, „Take for joy from the palms of my hands” 5

În perioada în care eram o tânără care citea orice îi cădea în mână, am găsit câteva cărţi vechi de-ale lui tata, dintr-o serie numită „Biblioteca pentru toţi”. Filele de început din acea perioadă aveau o concepţie în stilul lui William Morris, cu frunze şi flori şi cu o doamnă în fermecătoare straie medievale, cu un manuscris şi o ramură cu trei mere sau alte fructe de formă sferică. Exista un motto: „Pe oricine îl voi însoţi şi cui îi voi fi ghid, îi voi fi de ajutor în cea mai mare cumpănă”. Acest lucru era foarte încurajator pentru mine. Cărţile îmi spuneau că sunt prietenele mele; au promis să mă însoţească în călătoriile mele; şi nu doar că mi-au oferit câteva sugestii preţioase, dar ele chiar au fost acolo, de partea mea, ori de câte ori am avut nevoie de ele. E bine să ai întotdeauna pe

cineva pe care poţi conta.

Imaginează-ţi consternarea mea când – câţiva ani mai târziu, fiind înscrisă la un curs universitar care îmi cerea să-mi acopăr deficienţele, printre acestea şi cursul de engleză medievală – am descoperit şi sursa acestui citat drăgălaş. Era o piesă de teatru medievală numită Oricine, în care Oricine nu este într-o plăcută plimbare printr-o ţară oarecare, ci în drum spre mormânt. Toţi prietenii lui Oricine îl abandonaseră, inclusiv Tovărăşia, care s-a abătut din drum în căutarea unei băuturi tari, imediat ce a auzit destinaţia propusă. Singurul loial este Fapte Bune care nu se ridica la înălţimea sarcinii de a-l salva pe Oricine de urmări, fiind prea plăpând. Oricum, Fapte Bune avea o soră pe care o chema învăţătura, iar aceasta este cea care s-a oferit să fie ghid în călătoria lui Oricine spre mormânt, ea fiind cea care spune cuvintele pe care tocmai le-am citat.

Relaţia dintre mine şi aceste cărţi nu era una confortabilă atunci, aşa cum crezusem odată. În lumina noului lor context abia descoperit, cele trei fructe rotunde adunate de doamna din perioada prerafaelică arătau într-adevăr sinistru: eram familiarizată pe atunci cu opera lui Robert Grave, Zeiţa Albă G, şi simţeam că pot recunoaşte hrana morţilor.

Sunt mai degrabă amuzată de editorii de demult ai acestei serii şi de alegerea lor în ce priveşte concepţia şi motto-ul. În ce mod au crezut ei că mă vor ajuta cu Mândrie şi Prejudecată pe parcursul excursiei mele liniştite spre crematoriu? – deşi atunci când te gândeşti, cred că suntem cu toţii în acelaşi tren şi că este o călătorie

fără bilet de întoarcere, aşa că poate ar fi bine să ai ceva bun de citit pe drum. Şi ceva de mâncare – acesta trebuie să fie momentul când fructele îşi intră în rol.

Titlul acestui capitol este „Negocierea cu moartea”, iar ipoteza este că nu doar câteva, ci toate scrierile de tip narativ, şi poate că toate scrierile, sunt motivate, în interior, de frica şi fascinaţia morţii – de dorinţa de a face riscanta călătorie în Lumea de Dincolo şi de a aduce înapoi din morţi pe cineva sau ceva.

Poţi considera subiectul într-o anumită măsură deosebit. Într-o anumită măsură este deosebit. Scrisul însuşi este puţin deosebit. Această ipoteză mi-a fost sugerată de câteva lucruri. Primul dintre ele este o frază dintr-o carte scrisă de Dudley Young, Originile Sacrului7, cu privire la faptul că civilizaţia Minoică, înfloritoare cândva în Creta, a lăsat prea puţine texte scrise remarcabile, fapt posibil pentru că minoicii nu se temeau prea mult de moarte – scrierea însăşi fiind, înainte de toate, o reacţie la frica de moarte. În ciuda tuturor remarcilor despre faima ce durează şi lăsarea unui nume în urma ta, care sunt presărate în scrisorile şi poeziile scriitorilor, nu m-am gândit niciodată să scriu pentru mine, ca o reacţie la frica de moarte

— Dar odată ce te-ai cramponat de o idee, ea tinde să crească.

Iată câteva dintre citatele adunate aproape la întâmplare dintr-un teanc de materiale tipărite, îngrămădite pe masa mea de studiu. „Sunt cu toţii morţi acum”, începe romanul lui Ann-Marie MacDonald, Fall on Your Kneess. „Faptul că [fraţii ei] Thomas şi Timothy au

fost omorâţi înainte de a se naşte ea, era o altă parte a motivului pentru care Ruth Cole a devenit scriitoare", spune John Irving în cel mai recent roman al său, A Widow for One Year9. Şi Cehov:

Când un om într-o dispoziţie melancolică stă singur în faţa mării sau a oricărui fel de peisaj ce-i pare grandios, există întotdeauna, din diverse motive, amestecat cu melancolia, o convingere că el va trăi şi va muri necunoscut şi atunci el smulge un creion şi se grăbeşte să-şi scrie numele pe primul lucru pe care-l are la îndemână.10

Există multe alte exemple ale acestei legături – nu neapărat o frică de moarte, ca în Timor mortis conturbat me11, dar o preocupare anume pentru ea – o sesizare a caracterului efemer, a dispariţiei şi, astfel, a mortalităţii, asociată cu impulsul de a acuza. Dar haideţi să luăm legătura ca atare sau ca fiind dată în destule momente pentru a stabili o premisă de lucru, şi să ne întrebăm: de ce trebuie ca scrisul, peste şi dincolo de orice artă şi mediu, să fie atât de puternic legat de anxietatea propriei stingeri finale?

Sigur că acest lucru se datorează, în parte, naturii scrierii

— Aparentei sale permanenţe şi a faptului că supravieţuieşte propriei realizări – spre deosebire, de exemplu, de recitalul pe ritmuri de dans. Dacă actul scrierii trasează procesul gândirii, este un proces care lasă o urmă, ca o serie de amprente fosilizate. Alte forme de artă pot dura şi durează – pictura, sculptura, muzica – dar ele nu supravieţuiesc ca vocea. Şi, precum am spus, scrisul

este punerea pe hârtie şi ceea ce este scris reprezintă un punct în plus pentru voce, iar ceea ce vocea oferă adesea – chiar şi în majoritatea poemelor lirice scurte

— Este de a spune, dacă nu o poveste, măcar o povestioară. Ceva se dezvăluie, ceva se relevă pe sine însuşi. Există un început, există un sfârşit, nu neapărat în această ordine; dar, oricum ai spune-o, există o intrigă. Vocea se mişcă prin timp, de la un eveniment la altul, ori de la o percepţie la alta, iar lucrurile se schimbă, indiferent dacă în minte sau în spaţiul înconjurător. Au loc evenimente, în legătură cu alte evenimente. Asta reprezintă timpul. Este, pur şi simplu, un lucru după altul, iar cel mai important cuvânt în propoziţie este după.

Naraţiunea – povestirea – este relaţia dintre evenimentele petrecute de-a lungul timpului. Nu poţi pune o oglindă în faţa Naturii şi să alcătuieşti astfel o poveste, decât dacă există vreun ceas care ticăie pe undeva prin preajmă. Aşa cum scria Leon Edel, dacă avem un roman, acesta trebuie să conţină şi un ceas12. El a fost biograful lui Henry James, unul dintre romancierii cei mai conştienţi de însemnătatea timpului care a existat vreodată, şi, prin urmare, trebuia să cunoască acest lucru. Şi, odată ce ai ceasuri, dispui de moarte şi de cei morţi, pentru că timpul, precum ştim, se scurge şi se încheie, iar morţii se situează în afara timpului, în timp ce viii se află încă sub stăpânirea lui.

Dar morţii dăinuie încă în memoria celor vii. Au existat foarte puţine societăţi umane în care se credea că morţii dispar după ce mor. Uneori a fost instituit un tabu împotriva menţionării lor libere, dar asta nu înseamnă că

au dispărut: absenţa din conversaţie a unei entităţi cunoscute arată o foarte puternică prezenţă, aşa cum era sexul pentru victorieni. Cele mai multe societăţi asociază sufletelor morţilor un domiciliu, iar, câteodată, mai multe reşedinţe: dacă, după moarte, sufletul se consideră a fi divizibil, ori dacă există mai mult decât un singur tip de suflet, ca la vechii egipteni, atunci fiecare parte sau suflet trebuie să aibă propriul teritoriu.

Societăţile au obiceiul de a inventa legi şi proceduri – „superstiţii", cum sunt numite acum – pentru a se asigura că morţii rămân la locul lor, iar viii într-al lor, iar comunicarea între cele două sfere va avea loc numai atunci când noi o dorim13. O întoarcere neaşteptată a morţilor poate constitui o experienţă înspăimântătoare, în special dacă aceştia se simt neglijaţi şi săraci sau, şi mai rău, supăraţi. „Să-ţi aminteşti de mine", după cum porunceşte fantoma tatălui lui Hamlet14, nu este prima asemenea grea dispoziţie dată celor vii de către morţi, aşa cum nu va fi nici ultima. Apariţia spontană a unui mort este rareori de bun augur şi ar putea, într-adevăr, să fie vizibil alarmantă. „Mâine, în timpul bătăliei, să te gândeşti la mine", spune fantoma lui Clarence lui Richard III. Dar lui Richmond, adversarul lui Richard, aceeaşi fantomă îi spune: „Bunii îngeri să-ţi vegheze lupta! Trăieşte şi bucură-te" 15, căci, deşi morţii au puteri negative, ei pot avea totodată şi unele puteri protectoare. Să ne amintim de mama Cenuşăresei, cea care i-a trimis rochia pentru bal şi condurii de sticlă.

Multe dintre superstiţiile sau legile şi procedurile ce guvernează relaţia viaţă – moarte presupun hrană,

deoarece morţii sunt consideraţi înfometaţi şi nesatisfăcuţi. În Mexic, Ziua Morţilor este, pe lângă alte lucruri, un ospăţ pentru morţi. Pe lângă craniile de zahăr ronţăite de copii şi caraghioasele obiecte din tablă înfăţişând schelete distrându-se de minune în timp ce repetă lucrurile făcute de cei vii – îmbrăcându-se, cântând ori jucând cărţi, dansând şi bând – familia va pregăti o masă specială pentru morţii săi, cu mâncărurile lor favorite şi poate chiar un vas şi un prosop ca să-şi poată spăla mâinile invizibile, în câteva comunităţi masa este servită de familie, chiar deasupra mormântului; în altele, se lasă o urmă – de obicei, din petale de gălbenele – de la mormânt şi până acasă, astfel încât mortul să poată găsi drumul spre mâncare şi, totodată, să ajungă, înapoi la domiciliul său. Morţii se consideră că fac încă parte din comunitate, dar nu sunt rezidenţi permanenţi. Chiar şi cel mai iubit este doar un oaspete, care trebuie să fie tratat cu onoare, consideraţie şi ceva de mâncare, pentru care mortul se aşteaptă să se comporte ca un oaspete bun şi să plece acasă când petrecerea s-a terminat.

Nu există practici apuse, iar cele similare – sau fragmente ale lor – sunt larg răspândite. Vorbeam despre aceste chestiuni acum ceva timp cu cineva din Grecia. El a descris un obicei în care un anumit tip de pâine era coaptă – în formă rotundă, la fel cum este mâncarea morţilor de obicei16 – iar în ziua stabilită pentru mort trebuie să duci acest obiect din pâine la străvechiul mormânt şi apoi să convingi cât mai mulţi trecători cu putinţă să ia o bucăţică. Cu cât aduni mai mulţi străini, cu atât mai mare va fi norocul tău în anul care vine. Poate că străinii sunt

perechea mortului şi oferindu-le această mâncare specială înseamnă să-i îmblânzeşti şi să-ţi asiguri sprijinul lor17. La fel, în Japonia şi China şi în multe alte culturi, strămoşilor le trebuie dată partea lor, cel puţin simbolic. Dacă simt că au fost respectaţi, te vor ajuta. Dacă nu – atunci e cel mai bine să te protejezi.

Apoi este propriul nostru Halloween, o rămăşiţă a nopţii celtice a morţilor, de dinainte de era creştină – astăzi, în primul rând, un fenomen nord-american. Spiritele sunt peste tot, iar tu ai nevoie de protecţie, aşa că faci un dovleac cu faţă de spiriduş şi cu o lumânare înăuntru, pentru a servi ca gardian la uşa ta. Morţii sunt reprezentaţi de copii purtând măşti şi costume – de obicei fantome, vrăjitoare şi spiriduşi, dar în zilele noastre e posibil să fie Elvis Presley, Superman sau Mickey Mouse, pe care acum se pare că îi considerăm spirite străvechi. Aceştia vin la uşa ta şi cer de mâncare. „Ne dai sau nu-ţi va fi bine” este una dintre formulele verbale – care înseamnă că dacă spiritele nu primesc de mâncare, vei avea un necaz. Încă o dată, dând hrană morţilor se consideră că-i îmblânzeşti şi aduci noroc celor vii, chiar şi dacă acest noroc înseamnă doar faptul de a nu fi deranjat.

În anii ’70 locuiam într-o casă veche din zona rurală a statului Ontario, iar această casă era bântuită – aşa spuneau localnicii şi, de asemenea, câţiva care au vizitat casa când locuiam acolo – iar noi am întrebat-o pe atotcunoscătoarea femeie de la ferma de peste drum ce să facem. „Lăsaţi mâncare afară peste noapte”, a spus ea. „Faceţi-le o masă. Atunci vor şti că îi acceptaţi şi nu vă vor mai deranja”. Ne simţeam cam stupizi, dar am procedat

aşa şi a funcţionat. Sau, cum poetul german Rilke spune într-o manieră puţin diferită, în ale sale Sonete către Orfeu, „Să nu lăsaţi pe masă pâine, nici lapte; pe cei morţi îi îmbie”.18

Te pun pe gânduri Moş Crăciun şi prăjiturile şi laptele oferit în Ajunul Crăciunului, mai ales când ştii că în Sicilia cadourile pentru copilaşi sunt aduse în Ajunul Tuturor Sufletelor nu de un bărbat în costum roşu, ci de către părinţii decedaţi. De ce să fim surprinşi? Moş Crăciun însuşi este din Locul Celălalt, deghizat, după cum am putea spune, de la Polul Nord; şi oricine din Locul Celălalt – indiferent cum i-am spune – Rai, Iad, Lumea Poveştilor, Lumea de Dincolo – ne va aduce noroc ori ne va proteja de rele, numai dacă dăm ceva în schimb – cel puţin rugăciunile şi mulţumirea noastră.

Ce altceva şi-ar mai putea dori morţii? Lucruri diverse, în funcţie de circumstanţe. Tatăl lui Hamlet, de exemplu, doreşte răzbunare, deşi dorinţa lui nu este unică: sângele lui Abel a strigat din pământ după prima crimă, dându-ne primul exemplu de sânge vorbitor, deşi nu pentru ultima oară 19. Alte părţi ale corpului, care sunt cunoscute că articulează, includ oasele şi părul, precum în cântecele din popor – gândeşte-te la binecunoscuta „Twa Sisters of Binnorie” 20 – şi poveştile populare precum „The Singing Bône” 21, osul în cauză fiind de la piciorul unei fetiţe ucise, care a devenit flaut.

Poveştile moderne despre medici legişti, precum eroina Kay Scarpetta din thriller-ul scris de Patricia Cornwell, ori medici legişti – antropologi cum este protagonistul ultimului roman al lui Michael Ondaatje,

Fantoma lui Anii, fac parte în mod cert din această tradiţie – una aşa de veche şi permanentă, pentru că este atât de elementară şi întrepătrunsă, precum dorinţa de justiţie şi dorul de răzbunare. Când bătrânul orb din romanul lui Ondaatje „citeşte44 un craniu cu degetele sale este, de fapt, o recapitulare a unei străvechi scene. Premisa este că trupurile moarte pot vorbi dacă ştii cum să le asculţi, iar ele vor să vorbească şi vor să stăm lângă ele şi să le ascultăm poveştile triste. Precum Hamlet care joacă scena morţii prietenului său Horatio – „în această lume cruntă respir dureros/ Pentru a-ţi spune povestea mea" 23 – ei doresc să fie repovestite.

Ei nu vor să fie tăcuţi; ei nu doresc să fie daţi deoparte, să fie daţi uitării. Ei vor să ştim. Harpa sau alte instrumente muzicale făcute din părul fetiţei moarte în balada „Twa Sisters" vorbesc pentru ele când denunţă ucigaşul cântând „Blestem surorii mele, necredincioasa Ellyn". Aşa cum a spus Shakespeare – sau, mai degrabă, Macbeth – „Sângele va aduce sânge".24

Dar răzbunarea şi justiţia nu sunt singurele dorinţe ale vizitatorilor din alte lumi. Câteodată, ca multe fantome din balade – dragostea mea a venit îmbrăcată în alb şi oricare alte foste iubiri este posibil să se materializeze pline de dor la marginea patului tău înainte de cântatul cocoşilor – dorinţele lor sunt erotice şi vor să mergi cu ei. Câteodată există un element demoniac îndrăgostit25. Câteodată există unul contractual

— Tu ţi-ai vândut sufletul, iar creditorul vine să-l ia. Dacă am putea rezuma tot ce-şi doresc aceştia, într-un singur cuvânt – un cuvânt care să semnifice viaţă,

sacrificiu, hrană şi moarte

— Acel cuvânt ar fi „sânge”. Şi este ceea ce morţii vor cel mai adesea, dar şi motivul pentru care hrana morţilor este frecvent, deşi nu întotdeauna, rotundă şi roşie totodată. În formă de inimă, mai mult sau mai puţin, şi de culoarea sângelui, ca rodia Persefonei.26

Iată-l pe Odisseu, îndeplinind sacrificiul necesar atragerii spiritelor morţilor, în Cartea XI din Odiseea:

Când mi-am terminat rugăciunile şi invocaţiile către comunitatea de morţi, am luat o oaie şi i-am tăiat gâtul într-un şanţ ca să-i sară sângele. Şi sufletele morţilor au început să vină mişunând… Din această mulţime de suflete, aşa cum se clătinau încolo şi încoace către groapă, se născu un zgomot înfricoşător. Panica îmi goli obrajii de sânge.27

La fel de bine s-ar putea întâmpla. Odisseu stă lângă tranşee cu sabia scoasă, în mână, pentru a opri pe oricare dintre spirite să bea sânge, până ce el va lua ceea ce vrea, deoarece se află acolo pentru a negocia, pentru a face un schimb. Despre ce vrea în schimb, peste puţin timp însă.

Morţii, atunci, sunt însetaţi de sânge. De sânge de animal sau, la ocazii cu totul speciale, de sângele uman. E deseori acelaşi lucru cu ce vor zeii, fără a menţiona vampirii. Aşa că gândeşte-te de două ori în legătură cu Sfântul Valentin. Eu mereu o fac – am avut un prieten odată care mi-a trimis – într-o pungă de plastic, ca să nu picure – o inimă adevărată de vacă, cu o ţepuşă înfiptă în ea. Cum ai putea ghici, a ştiut că sunt interesată de poezie.

Una dintre primele cerinţe ale poemelor cu morţi la care am fost expusă vreodată a fost cel mai faimos poem

scris de un canadian: noi toţi a trebuit să-l memorăm la şcoală. Nu este considerată de obicei ca o poezie de genul negocierii cu poemul morţii – mai degrabă ca un vers de comemorare pioasă; şi uite aşa îşi face apariţia în fiecare an de Ziua Eroilor, la a unsprezecea oră a celei de-a unsprezecea zi din luna a unsprezecea. Luna a unsprezecea este noiembrie, iar ziua mea e atunci, ceea ce mă nemulţumea, pentru că nu era nimic de aşezat pe tortul aniversar, ca în luna mai, cu florile sale sau luna februarie cu inimioare; apoi am aflat că, din punct de vedere astrologie, noiembrie este luna guvernată de scorpion, semnul morţii, al sexului şi al regenerării (Asta tot nu a ajutat cu nimic torturile aniversare).

De ce toate aceste trei lucruri împreună? Ce are de-a face moartea cu sexul şi regenerarea? Asta-i o notă de subsol în sine; de fapt, ar putea fi o carte întreagă, al cărei nume ar putea fi Creanga de aur scrisă de Frazer; dar, între timp, iată un poem

— „În câmpiile Flandrei”, de John McCrae:

În câmpiile Flandrei, macii foşnesc Printre cruci, rând cu rând.

Aşa marchează locul nostru; şi pe cer.

Ciocârliile, liniştit, cu curaj cântând, zboară Puţin auzite printre tunurile de jos.

Noi suntem Morţii. Cu puţine zile în urmă Am trăit, am simţit zorile, am văzut strălucirea apusului soarelui.

Am iubit, am fost iubiţi şi acum zăcem în câmpiile Flandrei.

Ne ocupăm de cearta noastră cu duşmanul:

La voi cu mâini slabe trimitem

Torţa; să fie ai voştri cei care o ţin sus.
Dacă voi vă pierdeţi încrederea în noi care murim.
Nu vom dormi, deşi macii cresc
În câmpiile Flandrei.28

Remarcă modul în care cei vii sunt prinşi în timp, între răsărituri şi apusuri, şi cum Mortul, cu majusculă, este captiv în afara timpului. Fii atent la propunerea făcută de Mort. Ţine cont de ameninţarea cu răzbunarea dacă termenii nu sunt respectaţi: mai bine am face aşa cum ni s-a cerut, deoarece nu vrem vreun mort fără somn furişându-se prin preajmă. Ai putea crede că nu există hrană în această poezie, departe de maci – rotunzi şi roşii, ca mâncarea morţilor – dar atenţie la ce vor Morţii. Da, este tradiţional: vor sânge. Ei vor sângele celor vii, ori, cel puţin, vor ca sângele acela să fie riscat în numele propriei cauze.

La momentul primei sale publicări, această poezie a fost concepută pentru susţinerea războiului împotriva duşmanilor aliaţi din Primul Război Mondial. Oricum, asta se întâmpla cu peste optzeci de ani în urmă, iar dacă acestea au fost toate poeziile spuse vreodată, ar fi rămas demult fără energie. Dar ceva puternic se păstrează, deoarece întruchipează un foarte vechi şi puternic model. Morţii cer, spune poezia, iar tu nu poţi alunga nici morţii, nici cererile lor: ar fi înţelept dacă le-ai lua pe amândouă în serios.

Invocarea morţilor şi negocierea cu ei peste pragul uşii – pentru că întotdeauna există un prag, între lumea noastră şi lumea lor, fapt indicat de acele semne hexagonale pe vechile clădiri din Pennsylvania, şi de aceea

desenezi un cerc în jurul tău dacă chemi morţii şi presupun că acesta este motivul pentru care Odisseu stă cu sabia scoasă, deoarece spiritele, în multe tradiţii, nu pot trece de metal – invocarea acestor spirite, în acest caz, e altceva. Cel puţin ai un pic de control asupra situaţiei. Chiar şi când morţii sosesc neinvitaţi, ca în scenariile cu tatăl lui Hamlet şi adevărata iubire a celui defunct, de regulă, ştii că, dacă rezişti până în zori de zi, ei vor pleca. Dar există ceva chiar mai riscant: în loc să negociezi cu morţii pe propriul teren – sfântul tărâm de mijloc – poţi trece într-al lor. Poţi pleca într-o călătorie din această lume spre cealaltă. Poţi coborî în tărâmul morţilor, iar apoi te poţi întoarce din nou, înapoi în lumea celor vii. Dar numai dacă eşti norocos. După cum Sibila din Cumae îi spune lui Enea înainte să înceapă o asemenea călătorie, în Cartea VI din Eneida.

…drumul către Avernus este uşor;

Noapte şi zi porţile întunecate către tărâmul morţilor sunt deschise:

Dar să te întorci pe acelaşi drum, ca să găseşti ieşirea spre lumină –

Aceasta este sarcina, e lucrul cel mai dificil.29

Cu alte cuvinte, este o afacere foarte riscantă – ai putea rămâne captiv acolo – şi este, totodată, chiar un test al curajului tău; acesta fiind probabil motivul pentru care atâţia eroi şi eroine din tradiţia occidentală, precum şi în multe alte tradiţii, le-au întreprins. De ce o fac aceşti eroi? De ce să rişte? Deoarece morţii au sub control câteva lucruri foarte preţioase şi de dorit, acolo jos în tărâmul lor periculos, iar printre acestea se află şi câteva chestiuni de

care ai putea avea nevoie.

Ce fel de lucruri? Să recapitulăm: (1) bogăţii; (2) cunoaştere; (3) şansa de a te lupta cu un monstru demonic; (4) cei dragi şi cei pierduţi. Această listă nu este una completă, dar include principalele ţinte ale unei asemenea călătorii. Bineînţeles, poţi câştiga mai mult decât un singur lucru deodată. Poţi să iei bogăţii plus cei iubiţi şi morţi, ori cunoaştere plus lupta cu monstrul, sau orice altă combinaţie.

Pentru „bogăţii”, voi menţiona doar aurul zânelor, acea substanţă care are obiceiul nefericit de a se transforma dimineaţa în cărbune; şi, de asemenea, bogăţiile controlate de strămoşii chinezilor, pentru care arzi bani din hârtie roşie30 în schimbul celor reali pe care vrei să ţi-i aducă. Apoi sunt sacrificiile făcute pentru ca morţii să ne asigure o recoltă îmbelşugată: „Dă-ne nouă astăzi pâinea noastră cea de toate zilele”, acea simplă cerere din rugăciunea „Tatăl nostru”, este o modestă versiune a unei invocaţii făcută către Cealaltă Lume, în speranţa unei bunăstări materiale. Bogăţia de orice tip ajunge din lumea invizibilă în cea vizibilă, iar călătoriile în transă făcute de către şamanii grupurilor de vânători în căutarea locurilor cu animalele dorite se bazează pe această credinţă: morţii controlează recolta şi îţi pot spune unde poate fi găsit caribu31. Tărâmul morţilor este o peşteră a minunilor, o comoară a lui Aladin. Precum locuinţa lui Eric, straniul monstru din lucrarea Fantoma de la Operă, care este bogat şi ciudat; la fel ca lumea subterană a nespusei poveşti a fraţilor Grimm „Cele douăsprezece prinţese dănţuitoare”, acolo jos pomii au

bijuterii în loc de fructe. Şi la fel ca în camera comorilor a lui Barbă-Albastră, un alt monstru plutonic, aurul şi bijuteriile trebuie mânuite cu grijă, deoarece moartea însăşi este posibil să le fi atins.

Al doilea lucru pe care l-am amintit a fost cunoaşterea. Deoarece se află în afara timpului, morţii cunosc atât trecutul, cât şi viitorul. „De ce m-ai chemat?” întreabă fantoma profetului Samuel pe regele Saul, prin intermediul vrăjitoarei din Endor.32 Regele Saul a făcut acest lucru – pe care el însuşi îl interzisese – pentru că voia să ştie ce îi rezervă bătălia ce urma. (Nimic bun, după cum se va dovedi). Asemănător, tot cunoaşterea viitorului este motivul pentru care Odisseu caută spiritul clarvăzătorului hermafrodit Tiresias, iar această cunoaştere este de asemenea justificarea lui Enea, care merge pe tărâmul morţilor cu ajutorul Sibilei din Cumae, pentru a învăţa despre trecutul glorios al propriilor descendenţi. (Macbeth vrea acelaşi lucru, dar dă greş; prin intermediul celor trei Sibile, acum degenerate în vrăjitoare bătrâne, el învaţă totul despre viitorul glorios al descendenţilor altcuiva).

Bineînţeles, cunoaşterea şi bogăţia pot fi împreună – cunoaşterea poate însemna cunoştinţe despre cum să ajungi în posesia bogăţiilor. Una dintre primele povestiri moderne pe care le-am citit a fost povestea clasică a lui D.H. Lawrence intitulată „Căluţul câştigător”, care m-a urmărit mereu. Este o poveste complexă, dar în legătură cu subiectul nostru la modul următor. O femeie frumoasă nu are noroc la bani şi nu îşi prea iubeşte băieţelul. Acest băieţel îşi doreşte un pic de noroc, ca să poată dobândi bogăţiile pe care mama să şi le doreşte; în consecinţă, ar

obţine puţină dragoste de la ea. El are puteri clarvăzătoare şi călăreşte calul său de lemn pentru a intra în transă. Când lucrurile merg bine, calul său îl duce „unde-i noroc” şi poate învăţa numele câştigătorilor curselor de cai. În acest mod, el devine bogat, dar tot nu obţine dragostea mamei. Că locul „unde-i noroc” este totodată şi tărâmul morţilor, fapt ce devine evident la sfârşitul povestirii: băiatul ajunge în acel loc, în regulă, dar de această dată nu se mai poate întoarce şi moare. O astfel de soartă este întotdeauna posibilă pentru călătorii în Lumea Cealaltă.33

Al treilea lucru pe care l-am amintit a fost lupta cu un monstru. Printre şamani, lupta este de obicei una cu un spirit şi dacă învingi, spiritul va deveni slujitorul tău, iar dacă pierzi, vei fi posedat de acesta. Sau ar putea fi o luptă cu sufletele morţilor pentru controlul asupra recoltei.34 în miturile care apar în literatură, lucrurile sunt de obicei reduse la unul sau doi monştri pentru erou. Aşa sunt, bineînţeles, Tezeu şi labirintul Minotaurului, Beowulf şi iezerul său întunecat şi mama sa, Grendel. Şi mai este Bilbo Baggins şi concursul de ghicitori de Dincolo, în povestea lui Tolkien, Hobbitul, fără a-i menţiona pe Gandalf şi pe Balrog din Stăpânul Inelelor. Şi mai este Hristos, carez în intervalul celor trei zile dintre Vinerea Mare şi Duminica învierii Domnului, coboară în Iad şi îl învinge pe diavol şi salvează un grup de oameni buni care au fost ţinuţi aici, pentru că până la naşterea lui Hristos nu a mai existat un salvator care să-i mântuiască.

Al patrulea lucru menţionat a fost căutarea unui prieten pierdut; este un motiv important când vorbim despre scriitori şi ceea ce îi motivează. Pentru început, cel

dispărut poate fi un bărbat: unul dintre cei mai vechi căutători este zeiţa egipteană Isis, care, îndurerată, strânge rămăşiţele soţului ei ucis şi, prin aceasta, îl readuce la viaţă.

Zeiţa greacă Demetra are un rol asemănător. Fiica sa este răpită de Hades, Regele Lumii de Dincolo; dar ea are o mare forţă de convingere – ea este zeiţa vegetaţiei şi hotărăşte ca nimic să nu mai rodească, până când cea răpită nu va fi înapoiată. Hades îi promite că o va înapoia pe Persefona cu condiţia ca aceasta să nu fi mâncat nimic din acest tărâm. Din nefericire, fata mâncase şapte seminţe dintr-o rodie – unul dintre acele fructe rotunde şi roşii ale morţilor. Interdicţia de a consuma din hrana morţilor este extrem de veche –

Ei vă vor oferi apă din râu.

Nu luaţi apa celor morţi.

Ei vă vor da boabe de pe câmpurile celor morţi.

Nu luaţi acea sămânţă.

spune poemul mesopotamian despre călătoria zeiţei Inanna în Infern.35

În povestea Persefonei, precum în cea despre Inanna, soţul ei, Dumuzi şi sora sa, Geshtinanna, ajung la un compromis – o perioadă a anului va sta în Lumea de Dincolo, o altă perioadă pe pământ – şi de aceea noi avem anotimpul de iarnă.

Muzicianul şi poetul Orfeu a plecat în căutarea soţiei sale moarte Euridice şi a reuşit o negociere de succes cu stăpânii Lumii de Dincolo: i-a fermecat cu cântecele sale, iar ei au fost de acord să o dea înapoi pe Euridice, cu condiţia să nu se uite la ea până va ajunge în lumea celor

vii. Dar el nu şi-a putut ţine promisiunea şi, astfel, Euridice a plecat tulburată, înapoi, în locurile întunecoase. Nu trebuie să mănânci hrana morţilor şi nici nu trebuie să cercetezi prea îndeaproape darurile lor.

A merge pe tărâmul morţilor, a aduce înapoi în lumea celor vii pe cineva care a plecat acolo – este o profundă dorinţă a omului şi este considerată, în acelaşi timp, interzisă. Dar viaţa de un anumit gen îţi poate acorda o favoare prin scris. Jorge Luis Borges, în „Nouă eseuri danteşti" 36, vine cu o teorie interesantă: aceea că întreaga Comedie Divină, toate cele trei părţi – Infernul, Purgatoriul şi Paradisul – toată această vastă şi complicată structură, a fost compusă de Dante mai ales pentru o revedere fugară cu decedata Beatrice, aducând-o la viaţă în poemul său. Ceea ce se şi întâmplă pentru că el scrie despre ea şi, doar pentru că scrie despre ea, acea Beatrice poate exista din nou, în mintea scriitorului şi a cititorului. Cum spune Borges.

Trebuie să păstrăm în minte un singur fapt indiscutabil, un singur şi umil fapt: scena a fost imaginată de Dante. Pentru noi, este foarte reală; pentru el, mai puţin. (Realitatea, pentru el, a fost acea primă viaţă şi apoi moartea ce i-a luat-o pe Beatrice de lângă el.) Pentru totdeauna absent de lângă Beatrice, singur şi probabil umilit, el şi-a imaginat scena ca să-şi închipuie că era cu ea.37

Borges comentează apoi pe marginea „dispariţiei subite a strălucirii şi a zâmbetului său" şi a „eternei întoarceri înapoi a chipului". Cum poate fi această poveste despre Orfeu – poetul, înarmat doar cu poezia sa, ce intră

pe tărâmul morţilor, traversează Infernul, ajunge la Câmpiile Eleusine, ori un echivalent al acestora şi îşi întâlneşte iubita din nou, doar ca să o piardă încă o dată, acum definitiv. Precum Dido îl părăseşte pe Enea, Euridice pe Orfeu, la fel şi Beatrice îl abandonează pe Dante. Nu contează că se îndreaptă spre Dumnezeu, nu contează că este fericită – lucrul esenţial e că este pierdută pentru el. Dar câştigată din nou. Dar iarăşi pierdută. Sfârşitul din Paradisul este un final fericit doar dacă închidem ochii pe jumătate.

Şi aşa se întâmplă cu finalurile fericite ale tuturor cărţilor, când stai să te gândeşti. Nu mai poţi pleca acasă din nou, a spus Thomas Wolfe; dar o poţi face, într-un fel, când scrii despre ea. Dar apoi ajungi la ultima pagină. O carte este o altă ţară. Intri în ea, dar apoi trebuie să pleci: ca şi în Lumea de Dincolo, nu poţi trăi aici.

Se presupune că Virgiliu a fost primul poet care, în exerciţiul funcţiunii sale, ne-a transmis o relatare completă a Lumii de Dincolo. Iată scurta sa invocare din Cartea VI a Eneidei:

Voi zeilor ce conduceţi împărăţia sufletelor! Voi umbre tăcute!

Chaos şi Phlegethon! Legături taciturne ale tărâmului nopţii!

Permiteţi-mi să vă spun ce am auzit! Cu consimţământul vostru.

Pot destăinui ce se află în adâncul întunecimii Lumii de

Dincolo! 38

Îngăduie-mi să vorbesc. Aş putea să dezvălui.39

Acestea sunt rugăciunile unui scriitor şi aproape ai crede că a fost acolo el însuşi. De aceea probabil că Dante îl alege pe Virgiliu să-i fie călăuză în Infern: când vizitezi un loc necunoscut, este întotdeauna bine să mergi cu cineva care a mai fost acolo şi – cel mai important în timpul unei călătorii în Lumea de Dincolo

— Care ar şti totodată cum să te scoată din nou.

Rilke, în Sonete către Orfeu, face pur şi simplu din călătoria în Lumea de Dincolo o precondiţie de a fi poet. Călătoria trebuie iniţiată, este necesară. Poetul – pentru care Orfeu este un model – este cel ce poate aduce cunoaşterea aflată în posesia Lumii de Dincolo înapoi în lumea celor vii şi care poate apoi să ne dea nouă, cititorilor, beneficiul acestei cunoaşteri. „Este de-aici? Nu, necuprinsă-i fire/din ambele tărâmuri naşte”, spune Rilke despre poetul Orfeu în Sonetul 6 (Partea I). În Sonetul 9 (Partea I), o spune în mai multe cuvinte:

Doar cel ce-ntre umbre deja lira înalt şi-a menit, laudă fără sfârşit, presimţind, o poate cânta.

Doar cine cu morţii-a gustat din tainicul mac al lor, nu va mai pierde vreodat murmurul cel mai uşor…

Răsfrângerea ni se destramă, mereu în unda din lac.

Acest poet nu doar vizitează Lumea de Dincolo. El ia parte la ea. El are o dublă natură şi astfel poate mânca hrana morţilor şi să se întoarcă să ne spună povestea.

Am spus că Virgiliu este considerat primul scriitor care a făcut călătoria în Lumea de Dincolo – aşa este, el face imaginara călătorie pentru a o relata. Pe ea şi toate celelalte povestiri care îi sunt spuse acolo; şi de la locuitorii Infernului, nu ai Purgatoriului sau Paradisului,

aude Dante cele mai multe povestiri şi, totodată, cele mai bune. E oarecum înfricoşător să reflectezi la faptul că Iadul este – posibil – locul unde eşti blocat pentru eternitate în cadrul propriei descrieri narative, iar Raiul este – posibil – locul unde poţi săpa şi lua în schimb înţelepciune.

Aş vrea să propun acum un prototip mai nou pentru aventura subterană în calitate de scriitor – eroul mesopotamian Ghilgameş. Pentru că poemul epic care îl conţine nu a fost descifrat până în secolul al XIX-lea, este puţin probabil să fi avut o influenţă directă asupra lui Virgiliu ori a lui Dante; el este mai degrabă un caz-test, astfel, pentru teza lui Dudley Young despre legătura esenţială dintre impulsul de a scrie şi frica de moarte.

În prima parte a poveştii sale, Ghilgameş – un rege care este pe jumătate divin – este interesat doar să-şi facă un renume, o faimă care să-i supravieţuiască. El are un prieten, un om sălbatic îmblânzit pe nume Enkidu, iar împreună săvârşesc fapte eroice. Dar ei o insultă pe zeiţa Iştar – o zeiţă a sexului şi morţii, după cum reiese – şi de aceea Enkidu trebuie să moară. El trebuie să coboare în extrem de neplăcuta Lume de Dincolo, unde mâneai noroi şi erai acoperit cu pene de pasăre urât mirositoare.

Ghilgameş este de două ori nefericit: nu îl poate aduce înapoi pe Enkidu, iar, în plus, îi este frică acum de moarte. Aşa că pleacă în lume pentru a afla secretul vieţii eterne, de la un muritor care nu a murit vreodată. Drumul îl conduce prin sălbăticie şi prin mijlocul unui munte întunecat, apoi printr-o grădină unde copacii poartă giuvaeruri în loc de fructe, şi apoi peste apa morţii. Îl găseşte pe Utnapiştim, omul nemuritor, care îi spune

povestea despre Potop şi îi dă apoi lui Ghilgameş cheia vieţii eterne; dar Ghilgameş o pierde, motiv pentru care trebuie să întreprindă din nou întreg drumul, înapoi spre regatul său. Aici este sfârşitul călătoriei sale: „A fost înţelept, a văzut mistere şi a cunoscut lucruri secrete, ne-a adus o poveste despre zilele de dinainte de Potop. A făcut o lungă călătorie, a fost obosit, epuizat de trudă şi a adus întreaga poveste înscrisă pe o piatră.”41

Vorbeam pe această temă acum un timp, la o cină, cu mai mulţi scriitori. „Ghigameş a fost primul scriitor”, am spus eu. „El vrea secretul vieţii şi morţii, el trece prin Iad, se întoarce, dar nu dobândeşte imortalitatea, tot ce a dobândit sunt două poveşti – una despre călătoria sa şi cealaltă, una în plus, despre potop. Deci singurul lucru pe care îl aduce înapoi sunt două poveşti. După aceasta, el este foarte, foarte obosit şi scrie apoi întreaga poveste pe o piatră”.

„Daa, asta e”, spun scriitorii. „Mergi, iei povestea, eşti frânt de oboseală, te întorci şi scrii totul pe o piatră. Ori, se pare că pe cea de a şasea ciornă în piatră”, au adăugat ei.

„Să meargă unde?”, am întrebat eu.

„Acolo unde e povestea”, au spus ei.

Unde este povestea? Povestea se află în întuneric. De aceea se crede că inspiraţia vine în străfulgerări de lumină. Continuarea unei naraţiuni – într-un proces descriptiv – implică o cale întunecată. Nu poţi vedea drumul înainte. Poeţii ştiu acest lucru; ei străbat drumuri întunecate. Fântâna inspiraţiei este o gaură care conduce în jos.

„Întinde-mi o genţiană, dă-mi o torţă!”, spune D.H. Lawrence, cel mai infernal dintre scriitori, în poemul său, „Bavarian Gentians”. „Lasă-mă să mă ghidez după lumina albastră bifurcată a acestei flori/pe scările din ce în ce mai întunecoase, unde albastrul se umbreşte cu albăstrime/unde chiar şi Persefona merge…”.42 Da, dar de ce poetul însuşi vrea să coboare pe acele scări întunecoase? Nu e o întrebare la care răspunde în poezie, dar aş crede că nu e din cauză că vrea să moară. Mai degrabă el trebuie să facă o asemenea coborâre pentru a putea fi poet. El trebuie să ia parte la ambele împărăţii, după cum a afirmat Rilke.

Lumea de Dincolo păzeşte secretele. Ţine scheletele în cămară şi orice alte schelete pe care ai vrea să le atingi. Are poveştile sau o parte dintre ele. „Există ceva acolo jos şi tu vrei să-ţi fie spus”, 43 după cum zice poeta Gwendolyn MacEwen. Înotătorul printre morţii împodobiţi cu giuvaeruri – hermafrodiţi, precum clarvăzătorul Tiresias – din poezia lui Adrienne Rich intitulată „Diving Into the Wreck” are un motiv similar:

Există o scară.
Scara este întotdeauna acolo. Ştim pentru ce este.
Noi cei care am folosit-o…
Cobor.
Am venit să explorez epava.
Cuvintele sunt scopurile.
Cuvintele sunt hărţile.
Am venit să văd pagubele
Şi comorile care triumfă…
…lucrul pentru care am venit:

epava şi nu istoria epavei pentru lucrul în sine, nu pentru mit.44

Anne Hébert, poetă din regiunea Québec, a scris o poezie uimitoare în legătură cu aceste rânduri. Se cheamă „Mormântul regilor”. Înăuntru, un copil visător – o fată „uimită, de-abia născută” – coboară într-un mormânt, printr-un labirint subpământean, ducându-şi inima în pumn, sub forma unui şoim orb. Acolo jos, îi întâlneşte pe regii morţi; ea află, de asemenea, povestirile lor, „câteva tragedii elaborate cu migală”, care acum apar ca nişte opere de artă împodobite. Are loc un schimb

— Un ritual vampiristic în care morţii îi sug de sânge pe cei vii şi încearcă să o omoare. Ea îi îmbrânceşte pe morţi şi se eliberează; ca rezultat, inima ei – pasărea oarbă – dă semne că este în stare să vadă din nou.45

Morţii vor sânge; după cum am spus mai devreme, ei sunt înfometaţi şi însetaţi. În schimb, poetul primeşte clarviziune şi perfecţiunea identităţii ca poet. E o înţelegere străveche.

Toţi scriitorii învaţă de la morţi. Atâta timp cât continui să scrii, continui să explorezi munca scriitorilor care te-au precedat; te simţi totodată judecat şi tras la răspundere de ei. Dar nu înveţi doar de la scriitori – poţi învăţa de la strămoşi, în diverse moduri. Pentru că morţii controlează timpul, ei controlează poveştile şi, de asemenea, câteva feluri de adevăr

— Pe care Wilfred Owen, în poezia despre coborârea în Lumea de Dincolo, „întâlnire neobişnuită”, îl numeşte „adevărul nespus” 46 – aşa că, dacă intenţionezi să cedezi naraţiunii, va trebui să te confrunţi, mai devreme sau mai

târziu, cu cei din perioadele de timp anterioare. Chiar dacă acel moment este numai ieri, el nu mai există în prezent. Nu mai este acelaşi acum în momentul în care scrii.

Toţi scriitorii trebuie să meargă de la acum la a fost odată ca niciodată; toţi trebuie să meargă de aici acolo; toţi trebuie să coboare acolo unde sunt ţinute poveştile; toţi trebuie să aibă grijă să nu fie prinşi şi imobilizaţi în trecut. Şi toţi trebuie să fure, sau altfel spus să recupereze, în funcţie de cum priveşti problema. Morţii ar putea păzi comoara, dar este o comoară inutilă dacă nu poate fi adusă înapoi în tărâmul celor vii şi să

i se permită să reintre în timp încă o dată – ceea ce înseamnă să intre pe tărâmul auditoriului, pe tărâmul cititorilor, pe tărâmul schimbării.

Putem continua să facem explicit ceea ce a fost implicit. Putem vorbi despre inspiraţie, ori despre transe şi viziuni, sau despre vrăji şi invocaţii – toate legate de tradiţiile poetice ale permanenţei; apoi putem face un pas înainte şi să vorbim – cum mulţi o fac – despre rolul şamanic al scriitorului. Aceasta, bineînţeles, poate fi o metaforă, dar, dacă este aşa, ea chiar pare a fi una care prezintă o semnificaţie centrală pentru scriitori de-a lungul unei perioade semnificative.

Asemenea subiecte pot deveni ermetice sau pretenţioase, cu o rapiditate uimitoare, dar voi încerca să intru în zona dezbaterilor, lăsându-te în compania cuvintelor unui adevărat învăţat. Acestea sunt extrase din cartea istoricului italian Carlo Ginzburg, Ecstasies: Deciphering the Witches Sabbath:

Fără îndoială… este profunda similitudine cea care

leagă miturile ce s-au transformat mai apoi în Sabatul vrăjitoarelor. Toate au o temă comună: intrarea în necunoscut, ieşirea din necunoscut. Acest nucleu narativ elementar a însoţit umanitatea timp de mii de ani. Variaţiile de nenumărat, introduse de diferite societăţi bazate pe vânătoare, păstorit şi agricultură, nu i-au modificat structura de bază. De ce această permanenţă? Răspunsul este probabil foarte simplu. A povesti înseamnă să vorbeşti aici şi acum, cu o autoritate care derivă din a fi fost (literal sau metaforic) acolo şi atunci. În participarea la lumea celor vii şi a celor morţi, în sfera vizibilului şi a invizibilului, am recunoscut deja o trăsătură distinctă a speciei umane. Ceea ce am încercat să analizăm aici nu este o naraţiune din multe altele, ci matricea tuturor naraţiunilor posibile.47

După cum susţin experţii, este uşor să mergi acolo, dar dificil să te întorci; iar apoi trebuie să scrii pe o piatră. În final, dacă eşti norocos, iar cititorul potrivit te însoţeşte, piatra va vorbi, Ea singură va rămâne lumii pentru a spune povestea.

Îi voi acorda ultimul cuvânt poetului Ovidiu, care a determinat-o pe Sibila din Cumae să vorbească, nu doar sieşi, dar de asemenea – bănuim noi – pentru el şi pentru speranţele şi destinele scriitorilor:

Şi totuşi, destinu-mi lasă încă vocea.
Prin care mă voi face cunoscut.48

NOTE

Citate

1. „The Robber Bridegroom** poate fi citită în orice ediţie a Poveştilor Fraţilor Grimm. Traducerea îmi

aparţine. În acest fragment, eroina relatează o poveste adevărată, sub pretextul unui vis.

2. Geoffrey Chaucer, „The Millers Prologue**, din The Canterbury Tales, rândurile 3173 – 7, F.N. Robinson (ed.), The Works of Geoffrey Chaucer (London: Oxford University Press, 1957). Autorul îi recomandă cititorului să citească altceva, întrucât nu-i place ce-i citeşte.

3. A. M. Klein, „Portrait of the Poet as Landscape**, The Rocking Chair and Other Poems (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 55.

Introducere: În labirint

1. Elias Canetti, The Agony of Flies (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1994), p. 13.

2. Mavis Gallant, Preface, Selected Stories (Toronto: McClelland r and Stewart, 1996), p. x.

3. Marguerite Duras, Mark Polizzotti (trans.), Writing (Cambridge, MA: Lumen Editions, 1993), p. 7.

4. Percy Bysshe Shelley, „A Defense of Poetry** (1821), Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism (New York: Norton, 1977).

5. James Reaney, „The Bully**, Robert Weaver and Margaret Atwood (eds.), The Oxford Book of Canadian Short Stories in English (Toronto: Oxford University Press Canada, 1986), p. 153.

6. Ian McEwan, „Reflections of a Kept Ape", în Between the Sheets (London: Jonathan Cape, 1978), p. 438.

7. Reena este o cunoştinţă de-a scriitorului.

8. Gallant, Preface, Selected Stories, p. ix.

1 Orientarea: Cine crezi că eşti?

1. E. K. Brown, „The Problem of a Canadian Literature**, A.J. Smith (ed.), Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose (Toronto: McClelland and Stewart, 1961), p.47.

2. James Reaney, „The Canadian Poet's Predicament**, A.J.M. Smith (ed.), Masks of Poetry: Canadian Critics on Canadian Verse (Toronto: McClelland and Stewart, 1962), p. 115.

3. Milton Wilson, „Other Canadians and After", Masks of Poetry, p. 38.

4. Alice Munro, „Cortés Island**, The Love of a Good Woman (Toronto: Penguin, 1999), p. 143.

5. Kobo Abe, E. Dale Saunders (trans.), The Woman in the Dunes (New York: Vintage, 1964, 1972).

6. A.M. Klein, „Portrait of the Poet as Landscape", The Rocking Chair and Other Poems (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 50.

7. Northrop Frye spune acest lucru în mod frecvent la cursurile la care este prezent autorul în timpul cursurilor de la Universitatea din Toronto.

8. Elmore Leonard, Get Shorty (New York: Delta, Dell, 1990), p. 176.

9. Alice Munro, Who Do You Think You Are? (Agincourt, ONT.: Signet, 1978).

10. Ibid., p. 200.

2 Duplicitatea: Mâna Jekyll, mâna Hyde şi Dublul cel Alunecos

1. Gwendolyn MacEwen, „The Left Hand and Hiroshima**, Breakfast for Barbarians (Toronto: Ryerson

Press, 1966), p. 26.

2. Nadine Gordimer, Introduction, Selected Stories (London: Bloomsbury, 2000), p. 4.

3. Vezi Isaiah Berlin, Henry Hardy (ed.), The Roots of Romanticism (Princeton University Press, 1999).

4. King Lear, Act III, Scene IV.

5. Robert Browning, „Childe Roland to the Dark Tower Came", E.K. Brown and J.O. Bailey (eds.), Victorian Poetry (New York: Ronald Press, 1942, 1962), p. 220.

6. În romanul cu acelaşi nume al lui Adelbert von Chiamisso (London: Camden House, 1993). Pentru o prezentare pe larg a dublului romantic, vezi Ralph Tymms, Doubles în Literary Psychology (Oxford: Bowes and Bowes, 1949).

7. Daryl Hine, „The Doppelgänger", The Oxford Book of Verse (Toronto: Oxford University Press, 1960), p. 318.

8. Charles Dickens, The Old Curiosity Shop (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1998).

9. E. L. Doctorow, City of God (New York: Random House, 2000), p. 65.

10. Isak Dinesen, „A Consolatory Tale", Winter's Tales (New York: Vintage.

1993) , p. 296.

11. Patrick Tierney, The Highest Altar (New York: Viking, 1989).

12. Poetul Dante Gabriel Rossetti foloseşte această idee în binecunoscutul său tablou, How They Met Themselves.

13. Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray (Ware,

Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1992).

14. William Fryer Harvey, The Beast with Five Fingers (New York: Dutton, 1947).

15. Malleus Maleficarum or Hexenhammer (1484), publicat de inchizitorul dominican şi stareţul Cologne, era manualul contemporan despre vrăjitorie.

16. Danny Shanahan, „The moving finger writes, and having writ, moves on to a three-week, twenty-city book tour", New Yorker, February 21, 2000, p. 230.

17. Jorge Luis Borges, „Borges and!", James E. Irby (trans.), Everything and Nothing (New York: New Directions, 1999), pp.74 – 5.

18. Robertson Davies, The Merry Heart: Robertson Davies Selections 1980 – 1995, (Toronto: McClelland and Stewart, 1996), p. 358.

19. Vezi poemul lui Leigh Hunt, „Abou Ben Adhem", în antologia The Book of Gems (1838), David Jesson-Dibley (ed.), Selected Writings (Manchester: Fyfield Books, 1990); vezi, de asemenea, multele memoriale de război în care un înger are o carte, în care noi presupunem că sunt scrise numele celor binecuvântaţi.

20. Cu excepţia evangheliei lui St. John 8: 6 – 8, unde el scrie cu degetul pe pământ. Dar nu ni se spune ce scrie.

21. Edgar Allan Poe, „The Purtoined Letter", Selected Writings of Edgar Allan Poe (Boston: Houghton Mifflin Company, 1956).

22. Revelation 22: 18 – 19.

23. Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproducţion44, Hannah Arendt (ed.),

Illuminations (New York: Schocken Books, 1969).

24. Vezi Berlin, The Roots of Romanticism.

25. În legendele indienilor Algonquin, escrocul îşi pedepseşte propriul anus pentru

26. William S. Burroughs, The Naked Lunch (New York: Grove Press, 1992).

27. Wilde, The Picture of Dorian Gray, p. 47.

28. Dinesen, „A Consolatory Tale", p. 309.

29. Primo Levi, The Periodic Table (New York: Schocken Books, 1984), pp. 232 – 3.

3 Dedicaţia: Marele Zeu Creion

1. Théophile Gautier, Preface, Mademoiselle de Maupin (New York: Modern Library, 1920), p. XXV.

2. Anna Akhmatova, „The Muse", Stanley Kunitz with Max Hayward (trans.), Poems of Akhmatova (Boston: Atlantic Monthly Press, 1973), p. 79.

3. Rainer Maria Rilke, „26, [But you, godlike, beautiful]", David Young (trans.), Sonnets to Orpheus, Part I (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987), p. 53.

4. Irving Layton, Foreword, A Red Carpet for the Sun (Toronto: McClelland and Stewart, 1959).

5. Henry James, The Lesson of the Master and Other Stories (London: John Lehmann, 1948), p. 60.

6. Elmore Leonard, Get Shorty (New York: Delta, Dell, 1990), p. 313.

7. Maxwell Perkins (1884 – 1947), ca editor şefia Editura Scribner, a fost cel care a publicat operele lui Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald şi Thomas Wolfe. Personajul lui Foxhall Edwards din Wolfe's you can't Go Home Again (1941) se bănui că este întruchiparea lui.

8. O interpretare a binecunoscutului distih, „Cel care luptă şi fuge/Va trăi să lupte în altă zi”.

9. Cyril Connolly, Enemies of Promise (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1961).

10. James Joyce, A Portrait of the Artist as a Young Man (New York: Penguin, 1993), p. 241.

11. Eudora Welty, „The Petrified Man”, Selected Stories of Eudora Welty (New York: The Modern Library, 1943), p. 55.

12. Lewis Hyde, The Gift: Imagination and the erotic Life of Property (New York: Vintage, Random House, 1979, 1983).

13. Isak Dinesen, „Tempests”, Anecdotes of Destiny (London: Penguin, 1958), p. 72.

14. „Doamne, nu sunt vrednic**, Matei 8: 8.

15. Ion 8: 32.

16. Vezi John Keats, „Ode on a Grecian Urn”, Douglas Bush (ed.), Selected Poems and Letters (Cambridge, MA: Riverside Press, 1959).

17. Pentru o tratare completă şi succintă a acestui conflict, vezi lucrarea lui Henry James, „The Author of Beltraffiopublicată pentru prima oară în 1884. Vezi, de asemenea, capitolul 4.

18. Alfred, Lord Tennyson, „The Palace of Art”, George Benjamin Woods and Jérôme Hamilton (eds.), Poetry of the Victorian Period (Chicago: Scott, Foresman, 1930, 1955).

19. Ibid.

20. Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1992).

21. Jorge Luis Borges, Esther Allen (trans.), „Flaubert and his Exemplary Destiny**, Eliot Weinberger (ed.), The Total Library: Non-Fiction 1922 – 1986 (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999) p. 392.

22. Steagul cu bizara deviză este în poemul frăţiei „Excelsior", ilustrat de caricaturistul James Thurber.

23. Wilde, Preface, Dorian Gray, pp. 3 – 4.

24. Ralph Waldo Emerson, „The Rhodora**, Reginald L. Cook (ed.), Ralph Waldo Emerson: Selected Prose and Poetry (New York: Rinehart, 1950), p. 370.

25. Wilde, Preface, Dorian Gray, p. 3.

26. Joyce, Portrait of the Artist, p. 215.

27. Elizabeth Barrett Browning, „A Musical Instrument**, E.K. Brown and J.O. Bailey (eds.), Victorian Poetry, Second Edition (New York: Ronald Press 1962).

28. D.H. Lawrence, „Song of a Man Who Has Come Through**, Look We Have Come Through! (New York: B.W. Huebsc, 1920).

29. Rilke, „3 [A god can do it. But tell me how]", Sonnets to Orpheus, Part I, P. 7.

30. Wilde, Preface, Dorian Gray, p. 3.

31. William Wordsworth, „Resolution and Independence**, stanza 7, Stephen Gill and Duncan Wu (eds.), William Wordsworth: Selected Poetry (Oxford University Press, 1998).

32. Franz Kafka, „A Fasting-Artist**, Malcolm Pastey (trans.), The Transformation and Other Stories (London: Penguin, 1992), p. 219.

33. George Gissing, E.J. Taylor (ed.), New Grub Street (London: Everyman.

1997) , p. 7.

34. Ibid., p. 452.

35. Ibid., p. 459.

36. Dinesen, „Tempests44, Anecdotes, pp. 145 – 6.

37. „Sibyl44, precum în profeţia îndrăgită de Apollo, care nu a împărtăşit-o şi a sfârşit într-o sticlă.

38. Robert Graves, The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth (London: Faber and Faber, 1952), p. 431.

39. în Samuel Taylor Coleridge, „The Rime of the Ancient Mariner", The Rime of the Ancient Mariner and Other Poems (New York: Dover, 1992), citat de Robert Graves.

40. George Eliot, Daniel Deronda (Oxford University Press, 1988), p. 536.

41. Ibid., p. 537.

42. Ibid., p. 543.

43. Layton, Foreword, A Red Carpet for the Sun.

44. Germaine Greer, Slip-Shod Sibyls: Recognition, Rejection and the Woman Poet (London: Penguin, 1995).

45. Sylvia Plath, „Kindness44, February 1963, The Collected Poems (New York: Harper and Row, 1981), pp. 269 – 70.

46. Referinţa este la John Bunyan, Roger Sharrock (ed.), The Pilgrims Progress (London: Penguin, 1965, 1987).

4 Ispita: Prospero, Vrăjitorul din Oz, Mefisto & Co.

1. Voltaire, citat în Voltaire în Love scrisă de Nancy Mitford, (London: Hamish Hamilton, 1957), p. 174.

2. Ibid., p. 160.

3. Maurice Hewlett, The Forest Lovers (London: Macmillan, 1899), p. 2.

4. Edith Sitwell citat în Victoria Glendining (London: Phoenix, 1981), p. 140.

5. Cyril Connolly, Enemies of Promise (London: Penguin, 1961), p. 109.

6. A.M. Klein, „Portrait of the Poet as Landscape", The Rocking Chair and Other Poems (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 53.

7. Gwendolyn MacEwen, Julian the Magician (Toronto: Macmillan, 1963), p. 6.

8. Henry James, „The Author of Beltraffiou, In the Cage and Other Tales (London: Rupert Hart-Davis, 1958), p. 56.

9. George Eliot, Daniel Deronda (Oxford University Press, 1988), p. 224.

10. Baron Edward Bulwer-Lytton, Richelieu, Act I, Scene îi (London: Saunders and Odey, 1839), p. 39.

11. Percy Bysshe Shelly, „A Defense of Poetry", Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism (New York: Norton, 1977), p. 508.

12. James Joyce, A Portrait of the Artist as a Young Man (New York: Penguin, 1993), p. 247.

13. Don de Lillo, Mao II (New York: Penguin, 1991), p. 101.

14. Mavis Gallant, „A Painful Affair", The Selected Short Stories of Mavis Gallant (Toronto: McClelland and Stewart, 1996), p.835.

15. Klein, „Portrait of the Poet as Landscape”, The Rocking Chair, p. 50.

16. Susan Sontag într-un interviu cu Joan Acocella, „The Unquiet

American**, Observer, 5 March, 2000.

17. Alice Munro, „Material**, Something I’ve Been Meaning to Tell You (Toronto: McGraw Hill Ryerson, 1974), p. 35.

18. Ibid., p. 43.

19. Ibid., p. 44.

20. De Lillo, Mao II, p. 158.

21. Archibald MacLeish, „Ars Poetica”, Collected Poems 1917 – 1982 (Boston: Houghton Mifflin, 1985), pp. 106 – 7.

22. Gertrude Stein, Four Saints in Three Acts, Gertrude Stein: Writings 1903 – 1932 (New York: Library of America, 1998), p. 637.

23. Valerie Martin.

24. Vezi introducerea lui Rosemary Sullivan la Gwendolyn MacEwen, Margaret Atwood şi Barry Callaghan (eds.), The Poetry of Gwendolyn MacEwen: The Later Years (Toronto: Exile Editions, 1994).

25. L. Frank Baum, The Wizard of Oz (London: Puffin, 1982), p. 140.

26. Klaus Mann, Mephisto (Hamburg: Rowohit, 1982), p. 77.

27. George Orwell, „Why I Write”, The Penguin Essays of George Orwell (London: Penguin, 1968), p. 13.

28. Job 1: 15 – 19.

29. Henry James, The Sacred Fount (New York:

New Directions, 1995), p. ix.

30. Kenneth McRobbie, Eyes Without A Face (Toronto: Gallery Editions.

1960).

31. Brian Moore, An Answer From Limbo (Boston: Atlantic, Little, Brown.

1992) , p. 322.

32. Adrienne Rich, „From the Prison House", Diving into the Wreck (New York: Norton, 1973), p. 17.

5 Comuniunea: Nimeni către Nimeni

1. Henry Fielding, Tom Jones (New York: Signet, Penguin, 1963, 1979), pp. 24 – 5.

2. Walter Benjamin, „The Storyteller", Hannah Arendt (ed.), Illuminations (New York: Schocken Books, 1969), p. 100.

3. Peter Gay, The Pleasure Wars (New York: Norton, 1998), p.39.

4. Gwendolyn MacEwen, „The Choice", The Rising Fire (Toronto: Contact Editions, 1963), p. 71.

5. Henry James, „The Death of the Lion", The Lesson of the Master and Other Stories (London: John Lehmann, 1948), p.86.

6. Anne Michaels, „Letters from Martha", Miner's Pond, The Weight of Oranges, Skin Divers (London: Bloomsbury, 2000), pp. 32 – 3.

7. John Le Carré, Smiley's People (New York: Bantam, 1974).

8. Ceea ce a spus el de fapt este că, „Poetul nu este auzit, el este auzit din întâmplare". Northrop Frye face această afirmaţie adesea la cursurile de la

Universitatea din Toronto, la care este însoţită de autor.

9. Hjalmar Soderberg, Paul Britten Austin (trans.), Doctor Glas (pentru prima oară publicat în 1905) (London: Tandem, 1963), p. 16.

10. George Orwell, Nineteen Eighty-Four (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1949), pp. 8 – 9.

11. Ibid., p. 10.

12. Emily Dickinson, „441 [This is my letter to the World]", Thomas H. Johnson (ed.), The Complete Poems of Emily Dickinson (Boston: Little, Brown, 1890, 1960), p. 211.13. Stephen King, Misery (New York: Viking, Penguin, 1987).

14. Gaston Leroux, The Phantom of the Opera (New York: HarperCollins, 1988).

15. Edmond Rostand, Cyrano de 3 ergerac (prima oară publicată în 1897), (New York: Bantam, 1954).

16. Dedicaţie la Shakespeare's Sonnets.

17. Dickinson, „288 [I'm Nobody! Who are you?]", Complete Poems, p. 133.

18. „Hypocrite reader!

19. You!

20. My twin!

21. My brother!" Charles Baudelaire, „To the Reader", Roy Campbell (trans.), Flowers of Evil (Norfolk, USA: New Directions, 1955), p. 4.

22. Marilyn Monroe, aşa cum este menţionat în diferite lucrări biografice.

23. John Keats, Letter to Benjamin Robert Haydon, May 10 – 11, 1817, Douglas Bush (ed.), Selected Poems and Letters (Cambridge, MA: Riverside Press, 1959).

24. Graham Greene, The end ofihe Affair (New York: Penguin, 1999), p. 129.

25. Ibid., p. 148.

26. Cyril Connolly, Enemies of Promise (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1961), p. 129.

27. Ibid., p. 134.

28. Ibid., p. 133.

29. Ibid.

30. Isak Dinesen, „The Young Man With the Carnation", Winters Tales (New York: Vintage, 1993), p. 4.

31. Ray Bradbury, „The Martian", The Martian Chronicles Glas (New York: Bantam, 1946, 1977) p. 127.

32. Este demn de remarcat în relaţie cu capitolul 2, în care Borges era un iubitor al The Martian Chronicles. Vezi Jorge Luis Borges, „Ray Bradbury: The Martian Chronicles", Eliot Weinberger (ed., trans.), The Total Library: Non-Fiction 1922 – 1986 (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999), pp. 418*19.

33. Keats defineşte talentul negativ: „... când omul este capabil să fie în anumite incertitudini, mistere, îndoieli, fără a încerca vreun sentiment de iritare". Scrisoarea către George and Thomas Keats, December 22, 1817, Selected Poems and Letters.

34. Elizabeth Barrett Browning, „Sonnets from the Portuguese", XXVIII, E.K. Brown and J. 0. Bailey (eds.), Victorian Poetry (New York: Ronald Press, 1962).

35. II Postino, scrisă de Massimo Troisi şi alţii, regizată de Michael Radford.

36. Eduard Petiska and Jana Zvâbova (trans.), Go/em (Prague: Martin, 1991).

37. Franz Kafka, „In the Penal Colony”, The Transformation and Other Stories (London: Penguin, 1992), p. 137.

38. Milton Acorn, „Knowing I Live în a Dark Age”, Margaret Atwood (ed.), The New Oxford Book of Canadian Verse in English (Toronto: Oxford University Press Canada, 1982), p. 238.

39. Primo Levi, Raymond Rosenthal (trans.), The Drowned and the Saved (London: Abacus, 1999), p. 142.

40. François Villon, „Ballade [My lord and fearsome prince]”, Galway Kinnell (ed.), The Poems of François Villon (Boston: Houghton Mifflin, 1977), p. 197.

41. Alexander Pushkin, „Eugene Onegin”, Avraham Yarmolinsky (ed.), The Poems, Prose and Plays of Alexander Pushkin (New York: The Modern Library, 1936), p. 301.

42. John Bunyan, Roger Sharrock (ed.), The Pilgrim’s Progress (London: Penguin, 1987), p. 147.

43. Ibid., pp. 151 – 2.

44. Ibid., p. 153.

45. Elias Canetti, Auto da Fe (New York: Picador, Pan Books, 1978), p. 35.

46. Jay Macpherson”, Book”, Robert Weaver and William Toye (eds.), The Oxford Anthology of Canadian Literature (Toronto: Oxford University Press Canada, 1973), p. 322.

47. Cuvântul, precum mâncarea, este un concept străvechi. Hristos în Noul Testament este Cuvântul din Carne, iar carnea este carnea din Masa Comuniunii. Vezi, de asemenea, Isaiah 34: 4 şi Revelation 10: 8 – 10. Şi

pentru plăcerea totală, vezi Prologue to Tom Jones. Henry Fielding, Tom Jones (New York: Signet, Penguin, 1963, 1979).

48. Jorge Luis Borges, „Borges and!”, James E. Irby (trans.), Everything and Nothing (New York: New Directions, 1999), p. 74.

49. Abram Tertz, „The Icicle”, The Icicle and Other Stories (London: Collins and Harvill, 1963).

50. Carol Shields, Swann: A Mystery (Toronto: Stoddart, 1987).

51. Dudley Young, Origins of the Sacred: The eestasies of Love and War (New York: St. Martin’s Press, 1991), p. 325.

52. Ray Bradbury, Fahrenheit 451 (New York: Ballantine Books, 1995).

53. Compara cu pierderea de memorie din Orwell, Nineteen Eighty-Four, şi cu distrugerea cărţii în Bohumile Hrabal, Michael Henry Heim (trans.), Too Loud a Solitude (London: Abacus, 1990) sau în Ursula K. LeGuin, The Telling (New York: Harcourt, 2000).

54. Dinesen, „The Young Man With the Carnation”, p. 25. Mulţi scriitori au simţit că au scris la ordinul lui Dumnezeu sau a unor zei – unul dintre cei care mi-a atras atenţia recent este romancierul canadian Margaret Laurence, care a confesat acest fapt colegului său scriitor Matt Cohen. Vezi Typing (Toronto: Knopf Canada, 2000), p. 186.

6 Coborârea: Negocierea cu moartea

1. N. K. Sandars (trans.), „A Prayer to the Gods at Night”, Poems of Heaven and Hell from Ancient

Mesopotamia (London: Penguin, 1971), p. 175.

2. D. H. Lawrence, „The Ship of Death", Richard Ellmann and Robert O'Clair (eds.), The Norton Anthology of Modern Poetry, second edition (New York: Norton, 1988), pp. 372 – 3.

3. Jay Macpherson, „The Well", Poems Twice Told: The Boatman and Welcoming Disaster (Toronto: Oxford University Press, 1981), p. 83.

4. A1 Purdy, „Remains of an Indian Village41, Beyond Remembering: The Collected Poems of AI Purdy (Madeira Park, BC: Harbour Publishing, 2000), p. 53.

5. Osip Mandelstam, „[Take for joy from the palms of my hands]", Selected Poems (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1975), p. 67.

6. Robert Graves, The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth (London: Faber and Faber, 1952).

7. Dudley Young, Origins of the Sacred: The eestasies of Love and War (New York: St. Martin's Press, 1991).

8. Ann-Marie MacDonald, Fall on Your Knees (Toronto: Alfred A. Knopf.

1996) , p. 1.

9. John Irving, A Widow for One Year (Toronto: Alfred A. Knopf; 1998), p. 6.

10. Anton Chekhov, Ronald Hingley (ed. and trans.), „Lights", The Oxford Chekhov Volume IV: Stories 1888 – 1889 (Oxford University Press, 1980), p. 208.

11. „The fear of death unsettles me", from „Lament for the Makaris" by William Dunbar (c. 1465 –

1513).

12. Edel în dialog cu Graeme Gibson.

13. Mai mult despre acest subiect, vezi Claude Lévi-Strauss şi Wendy Doniger, Myth and Meaning (New York: Schocken Books, 1995).

14. Spus de fantoma tatălui ucis al lui Hamlet, William Shakespeare, Hamlet, Act I, Scene v.

15. William Shakespeare, Richard III, Act V; Scene iii.

16. A avea în vedere portocalele oferite în China morţilor.

17. Vezi W.G. Sebald, Michael Hulse (trans.), Vertigo (New York: New Directions, 2000), pp. 64 – 5.

18. Rainer Maria Rilke, „6 [Is he of this world? No, he gets]", David Young (trans.), Sonnets to Orpheus, Part I (Hanover, NH: Wesleyan University Press.

1987) , p. 13.

19. Vezi, de exemplu, cele trei picături de sânge vorbitoare de la Fraţii Grimm, „The Goose Girl", Padraic Colum (intro.), The Complete Grimms Fairy Tales (New York: Pantheon, 1972), pp. 404 – 11.

20. Francis James Child (ed.), „The Twa Sisters", The english and Scottish Popular Ballads (New York: Dover, fără drept de copyright), vol. I, p. 128.

21. Brothers Grimm, „The Singing Bône", Padraic Colum (intro.), The Complete Grimms Fairy Tales, pp. 148 – 50.

22. Vezi cântecul popular, „The Streets of Laredo".

23. Hamlet, Act V, Scene îi.

24. Macbeth, Act II, Scene iv.

25. Vezi, de exemplu, Elizabeth Bowen, „The Demon Lover”, The Demon Lover and Other Stories (London: Jonathan Cape, 1945).

26. Vezi Louise Ghick, „Pomegranate”, The House on Marshland (Hopewell, NJ: Ecco Press, 1971, 1975), p. 28. Vezi, de asemenea, vinul de culoarea sângelui şi anafura de la Comuniunea Sacră a lui Hristos.

27. Homer, E. Y: Rieu (trans.), The Odyssey, Book XI, (London: Penguin, 1991), p. 160.

28. Lient.

29. -Col. John McCrae, MD, în Flanders Fields and Other Poems (Toronto: William Briggs, 1919), pp. 11 – 12.

30. C. Day-Lewis (trans.), The Acneid of Virgil, Book VI (New York: Doubleday, Anchor, 1952), p. 133, versurile 126 – 9. Adaptare proprie.

31. Pe bancnote sunt printate, de obicei, cuvintele „Hell Bank Note”.

32. Precum în romanul lui Elizabeth Marshall Thomas despre vânătorii preistorici, Reindeer Moon (New York: Pocket Books, 1991).

33. 1 Samuel 28: 15.

34. Vezi acordurile Celuilalt Profan în Ursula K. LeGuin, A Wizard of Earthsea (New York: Bantam, 1984).

35. Vezi Farrey Mowat, People of the Deer (Toronto: Bantam, 1984), de asemenea Carlo Ginzburg, Anne Tedeschi and John Tedeschi (trans.), The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries (Baltimore, MD: John’s Hopkins University Press, 1992).

36. „Inanna’s Journey to HellM, Poems of Heaven

and Hell from Ancient Mesopotamia, p. 145.

37. Jorge Luis Borge, Eliot Weinberger (ed., trans.), „Nine Dantesque Essays 1945 – 1951", The Total Library: Non-Fiction 1922 1986 (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999), pp.267 – 305.

38. Ibid., p. 304. Există exemple de mulţi autori care-şi folosesc scrierile pentru salvarea unuia. Trei autori canadieni de acest gen sunt: Graeme Gibson, Gentleman Death (Toronto: McClelland and Stewart, 1995); Matt Cohen, Last Seen (Toronto: Vintage, 1996); Rudy Wiebe, „Where is the Voice Coming From? 4, Robert Weaver and Margaret Atwood (eds.), The Oxford Book of Candian Short Stories in English (Toronto: Oxford University Press Canada.

1986).

39. Day-Lewis (trans.), Acneid, Book VI, p.137, versurile 264 – 8.

40. Vezi comentariul lui Italo Calvino în legătură cu faptul că şamanismul este una dintre îndatoririle scriitorului în Patrick Creagh (trans.), Six Memos for the Next Millenium (Cambridge, MA: Harvard University Press.

1988).

41. Rilke, „9 [You have to have been among the shades]", Sonnets to Orpheus, Part I, p. 19.

42. N.K. Sandars (trans.), The epic of Gilgamesh (London: Penguin, 1960, 1972), adaptat de la p.177.

43. D.H. Lawrence, „Bavarian Gentians**, The Norton Anthology of Modern Poetry, p.372.

44. Gwendolyn MacEwen, „Dark Pines Under

Water**, Gwendolyn MacEwen: The early Years (Toronto: Exile Editions, 1993), p. 156.

45. Adrienne Rich, „Diving Into the wreck**, Diving into the Wreck (New York: Norton, 1973).

46. Anne Hébert, „The Tomb of the Kings**, Frank Scott (trans.), Dialogue sur la Traduction (Montreal: Editions HMH, 1970).

47. Wilfred Owen, Cecil Day-Lewis (ed.), „Strânge Meeting", Collected Poems of Wilfred Owen (New York: New Directions, 1963).

48. Carlo Ginzburg, Ecstacies: Deciphering the Witchesăabbath (New York: Penguin, 1991), p. 307.

49. Ovid, Metamorphoses, Mary Innes (trans.), (London: Penguin, 1955), p.315.

BIBLIOGRAFIE

Abe, Kobo. Saunders, E. Dale (trans.), The Woman in the Dunes (New York: Vintage.

1964, 1972).

Akhmatova, Anna. Kunitz, Stanley and Hayward, Stanley (trans.), Poems of Akhmatova (Boston: Atlantic Monthly Press, 1973).

Atwood, Margaret (ed.), The New Oxford Book of Canadian Verse in English (Toronto: Oxford University Press Canada, 1982).

Austen, Jane. Tony Tanner (ed.), Pride and Prejudice (London: Penguin, 1972). Baudelaire, Charles. Roy Campbell (trans.), To the Reader, Flowers of Evil (Norfolk.

USA: New Directions, 1955).

Baum, L. Frank, The Wizard of Oz (London: Puffin, 1982).

Benjamin, Walter. Arendt, Hannah (ed.), „The Work of Art in the Age of Mechanical

Reproduction" and „The Storyteller**, Illuminations (New York: Schocken Books, 1969).

Berlin, Isaiah. Hardy, Henry (ed.), The Roots of Romanticism (Princeton University Press, 1999).

Birney, Earle, „Yes, Canadians Can Read... But Do They? 4, Canadian Home Journal.

July, 1948.

Borges, Jorge Luis. James E. Irby (trans.), „Borges and Iu, Everything and Nothing

(New York: New Directions, 1999). Weinberger, Eliot (ed.), Allen, Esther (trans.), „Flaubert and His Exemplary Destiny", The Total Library: Non-Fiction 1922 – 1986 (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999). Weinberger, Eliot (ed. and trans.), „Nine Dantesque Essays 1945 – 1951" and „Ray Bradbury: the Martian Chronicles44, The Total Library: Non-Fiction 1922 – 1986 (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999). Bowen, Elizabeth, „The Demon Lover44, The Demon Lover and Other Stories (London:

Jonathan Cape, 1945).

Bradbury, Ray, „The Martian44, The Martian Chronicles (New York: Bantam, 1977).

Fahrenheit 451 (New York: Ballantine Books, 1995).

Brown, E.K. and Bailey, J.O. (eds.), Victorian Poetry (New York: Ronald Press, 1962).

Brown, E.K. Smith, A.J.M., (ed.), „The Problem of a Canadian Literature44, Masks of

Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose (Toronto:

McClelland and Stewart, 1961).

Bulwer-Lytton, Edward, Richelieu (London: Saunders and Otley, 1839). Bunyan, John. Sharrock, Roger (ed.), The Pilgrim's Progress (London: Penguin.

1987).

Burroughs, William S., The Naked Lunch (New York: Grove Press, 1992). Calvino, Italo. Patrick Creagh (trans.), Six Memos for the Next Millennium (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988).

Canetti, Elias, The Agony of Flies (New York: Farrar, Straus, and Giroux.

1994).

Wedgwood, C.V. (trans.), Auto da Fe (London: Picador, Pan Books, 1978). Carroll, Lewis, Alice în Wonderland and Through the Looking Glass (London: Collins, fără drept de copyright).

Chaucer, Geoffrey. Robinson, F.N. (ed.), The Works of Geoffrey Chaucer (London:

Oxford University Press, 1957).

Chekhov, Anton. Hingley, Ronald (ed. and trans.), „Lights", The Oxford Chekhov

Volume IV: Stories 1888 1889 (Oxford University Press, 1980).

Child, Francis James (ed.), The english and Scottish Popular Ballads (New York:

Dover, fără drept de copyright), vol. I.

Cohen, Matt, Last Seen (Toronto: Vintage, 1996).

Typing (Toronto: Knopf Canada, 2000).

Coleridge, Samuel Taylor, The Rime of the Ancient Mariner and Other Poems (New York: Dover, 1992).

Connolly, Cyril, Enemies of Promise (Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

1961).

Davies, Robertson, The Merry Heart: Robertson Davies Selections 1980 – 1995 (Toronto: McClelland and Stewart, 1996).

Day-Lewis, C. (trans.), The Acneid of Virgil (New York: Doubleday, Anchor, 1952). De Lillo, Don, Mao II (New York: Penguin, 1991).

Dickens, Charles, The Old Curiosity Shop (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions.

1998).

Dickinson, Emily. Johnson, Thomas H. (ed.), The Complete Poems of Emily Dickinson (Boston: Little, Brown 1960).

Dinesen, Isak, „Tempests", Anecdotes of Destiny (London: Penguin, 1958). „A Consolatory Tale" and „The Young Man With the Carnation", Winters Tales (New York: Vintage, 1993).

Doctorow, E.L., City of God (New York: Random House, 2000).

Duras, Marguerite. Polizzotti, Mark (trans.), Writing (Cambridge, MA: Lumen Editions, 1993).

Eliot, George, Daniel Deronda (Oxford University Press, 1988).

Ellmann, Richard and O'Clair, Robert (eds.), The Norton Anthology of Modern Poetry.

Second Edition (New York: Norton, 1988).

Emerson, Ralph Waldo. Cook, Reginald L. (ed.), „The Rhodora", Ralph Waldo Emerson: Selected Prose and

Poetry (New York: Rinehart, 1950).

Fielding, Henry, Tom Jones (New York: Signet, Penguin, 1963, 1979).

Gallant, Mavis, Preface and „A Painful Affair", The Selected Short Stories of Mavis

Gallant (Toronto: McClelland and Stewart, 1996).

Gautier, Théophile, Preface, Mademoiselle de Maupin (New York: Modern Library.

1920).

Gay, Peter, The Pleasure Wars (New York: Norton, 1998).

Gibson, Graeme, Gentleman Death (Toronto: McClelland and Stewart, 1995).

Ginzburg, Carlo. Rosenthal, Raymond (trans.), Ecstasies: Deciphering the Witches

Sabbath (New York: Penguin, 1991).

Tedeschi, Anne and Tedeschi, John (trans.), The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries (Baltimore, MD: John's Hopkins University Press, 1992).

Gissing, George. Taylor, D.J. (ed.), New Grub Street (London: Everyman, 1997).

Glendining, Victoria, Edith Sitwell (London: Phoenix, 1981).

Glück, Louise, The House on Marshland (Hopewell, NJ: Ecco Press, 1975).

Gordimer, Nadine, Introduction, Selected Stories (London: Bloomsbury, 2000).

Graves, Robert, The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth (London:

Faber and Faber, 1952).

Greene, Graham, The end of the Affair (New York: Penguin, 1999).

Greer, Germaine, Slip-Shod Sibyls: Recognition, Rejection and the Woman Poet

(London: Penguin, 1995).

Grimm, Brothers. Padraic Colum (intro.), „The Robber Bridegroom44, „The Goose

Girl", and „The Singing Bone44, The Complete Grimms Fairy Tales (New York: Pantheon, 1972).

Harvey, William Fryer, The Beast with Five Fingers (New York: Dutton, 1947).

Hébert, Anne. Scott, Frank (trans.), „The Tomb of Kings44, Dialogue sur la Traduction

(Montreal: Editions HMH, 1970).

Hewlett, Maurice, The Forest Lovers (London, Macmillan, 1899).

The Holy Bible

Homer. Rieu, E.V. (trans.), The Odyssey (London: Penguin, 1991).

Hrabal, Bohumile. Michael Henry Heim (trans.), Too Loud a Solitude (London:

Abacus, 1990).

Hunt, Leigh. Jesson-Dibley, David (ed.), Selected Writings (Manchester: Fyfield

Books, 1990).

Hyde, Lewis, The Gift: Imagination and the erotic Life of Property (New York: a

Vintage, Random House, 1983).

II Postino. Scrisă de Troisi, Massimo et al.,

regizată de Radford, Michael. Miramax
Home Entertainment, 1995.
Ingelow, Jean, Mopsa the Fairy (London: J.M. Dent, fără drept de copyright).
Irving, John, A Widow for One Year (Toronto: Alfred A. Knopf, 1998).
James, Henry, „The Death of the Liontt, and „The Lesson of the Master", The Lesson of the Master and Other Stories (London: John Lehmann, 1948).
„The Author of Beltraffiou, In the Cage and Other Tales (London: Rupert Hart Davis, 1958).
The Sacred Fount (New York: New Directions, 1995).
Joyce, James, A Portrait of the Artist As a Young Man (New York: Penguin.
1993).
Kafka, Franz. Pastey, Malcolm (ed. and trans.), „A Fasting-Artist" şi „In the Penal
Colony", The Transformation and Other Stories (London: Penguin, 1992).
Keats, John. Bush, Douglas (ed.), Selected Poems and Letters (Cambridge, MA:
Riverside Press, 1959).
King, Stephen, Misery (New York: Viking, Penguin, 1987).
Klein, A.M., The Rocking Chair and Other Poems (Toronto: Ryerson Press, 1966). Lawrence, D.H., Look We Have Come Through! (New York: B.W. Huebsc, 1920). Lawrence, D.H. Alberto Manguel (ed.), „The Rocking-Horse Winner", Black Water:
The Anthology of Fantastic Literature (Toronto: Lester

and Opren Dennys, 1983).

Layton, Irving, Foreword, A Red Carpet for the Sun (Toronto: McClelland and

Stewart, 1959).

Le Carré, John, Smiley's People (New York: Bantam, 1974).

LeGuin, Ursula K., A Wizard of Earthsea (New York: Bantam, 1984).

The Telling (New York: Harcourt, 2000).

Leonard, Elmore, Get Shorty (New York: Delta, Dell, 1990).

Leroux, Gaston, The Phantom of the Opera (New York: HarperCollins, 1988).

Levi, Primo, The Periodic Table (New York: Schocken Books, 1984).

Rosenthal, Raymond (trans.), The Drowned and the Saved (London: Abacus.

1999).

Lévi-Strauss, Claude and Doniger, Wendy, Myth and Meaning (New York: Schocken Books, 1995).

MacDonald, Ann-Marie, Fall on Your Knees (Toronto: Alfred A. Knopf, 1996).

MacEwen, Gwendolyn, Julian the Magician (Toronto: Macmillan, 1963).

The Rising Fire (Toronto: Contact Editions, 1963).

Breakfast for Barbarians (Toronto: Ryerson Press, 1966).

Gwendolyn MacEwen: The early Years (Toronto: Exile Editions, 1993).

Atwood, Margaret and Callaghan, Barry (eds.),

Introduction by Rosemary Sullivan, The Poetry of Gwendolyn MacEwen: The Later Years (Toronto: Exile Editions, 1994).

MacLeish, Archibald, Collected Poems 1917 – 1982 (Boston: Houghton Mifflin, 1985). Disaster (Toronto: Oxford University Press, 1981).

McEwan, Ian, „Reflections of a Kept Ape", în Between the Sheets (London: Jonathan Cape, 1978).

McRobbie, Kenneth, Eyes Without A Face (Toronto: Gallery Editions, I960}.

Malleus Maleficarum or Hexenhammer (1484).

Mandelstam, Osip, Selected Poems (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975).

Mann, Klaus, Mephisto (Hamburg: Rowohit Taschenbuch Verlag, 1980).

Michaels, Anne, Miner's Pond; The Weight of Oranges, Skin Divers (London: Bloomsbury, 2000).

Milton, John, Paradiste Lost (London, Penguin, 2000).

Mitford, Nancy, Voltaire în Love (London: Hamish Hamilton, 1957).

Moore, Brian, An Answer from Limbo (Boston: Atlantic, Little Brown, 1992).

Mowat, Farley, People of the Deer (Toronto: Bantam, 1984).

Munro, Alice, „Material**, Something I've Been Meaning to Tell You (Toronto:

McGraw Hill Ryerson, 1974).

Who Do You Think You Are? (Agincourt, ONT.: Signet, 1978).

„Cortés Island**, The Love of a Good Woman (Toronto:

Penguin, 1999).

Ondaatje, Michael, Anils Ghost (Toronto: McCtelland and Stewart, 2000).

Orwell, George, Nineteen Eighty-Four (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1949).

„Why I Write", The Penguin Essays of George Orwell (London: Penguin, 1968).

Ovid. Innes, Mary (trans.) Metamorphoses (London: Penguin, 1955).

Owen, Wilfred. Day-Lewis, Cecil (ed.), Collected Poems of Wilfred Owen (New York: New Directions, 1963).

Petiska, Eduard and Svabova, Jana (trans.), Golem (Prague: Martin, 1991).

Plath, Sylvia, The Collected Poems (New York: Harper and Row, 1981).

Poe, Edgar Allan, „The Purtoined Letter", Selected Writings of Edgar Allan Poe (Boston: Houghton Mifflin Company, 1956).

Purdy, Al, Beyond Remembering: The Collected Poems of AI Purdy (Madeira Park, BC: Harbour Publishing, 2000).

Pushkin, Alexander. Yarmolinsky, Avraham (ed.), The Poems, Prose and Plays of Alexander Pushkin (New York: The Modern Library, 1936).

Reaney, James. A.J.M. Smith (ed.), „The Canadian Poet's Predicament**, Masks of Poetry: Canadian Critics on Canadian Verse (Toronto: McClelland and Stewart, 1962).

Atwood, Margaret and Weaver Robert (eds.), „The Bully**, The Oxford Book of Canadian Short Stories in English (Toronto: Oxford University Press Canada, 1986).

Rich, Adrienne, Diving Into the Wreck (New York: Norton, 1973).

Rilke, Rainer Maria. Young, David (trans.), Sonnets to Orpheus (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987).

Rostand, Edmond, Cyrano de Bergerac (New York: Bantam, 1954).

Sandars, N.K. (trans.), Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia

(London: Penguin Classics, 1971).

Sebald, W.G. Hulse, Michael (trans.), Vertigo (New York: New Directions.

2000).

Shakespeare, William. Greenblatt, Stephen (ed.), King Richard III, The Complete

Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

Macbeth, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

The Tempest, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

King Henry the Fifth, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

Hamlet, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

King Lear, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton.

1997).

Shelley, Percy Bysshe. Reiman, Donald H. and Powers, Sharon B. (eds.), Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism (New York: Norton, 1977).

Shields, Carol, Swann: A Mystery (Toronto: Stoddart, 1987).

Smith, A.J.M. (ed.), The Book of Canadian Poetry: A Critical and Historical

Anthology (Toronto: W.J. Gage, 1957).

Soderberg, Hjalmar. Austin, Paul Britten (trans.), Doctor Glas (London: Tandem, 1963).

Stein, Gertrude, Four Saints in Three Acts, Gertrude Stein: Writings 1903 – 1932 (New York: Library of America, 1998).

Tertz, Abram, „The Icicle44, The Icicle and Other Stories (London: Collins and Harvill, 1963).

Thackeray, W.M., Vanity Fair (London: J.M. Dent and Sons, 1957).

Thomas, Elizabeth Marshall, Reindeer Moon (New York: Pocket Books, 1991).

Tierney, Patrick, The Highest Altar (New York: Viking, 1989).

Tymms, Ralph, Doubles în Literary Psychology (Oxford: Bowes and Bowes, 1949).

Villon, François. Kinnell, Galway (ed.), The Poems of François Villon (Boston:

Houghton Mifflin, 1965, 1977).

Von Chiamisso, Adelbert, Peter Schlemihl (London: Camden House, 1993).

Weaver, Robert and Toye, William (eds.), The Oxford Anthology of Canadian

Literature (Toronto: Oxford University Press Canada, 1973).

Welty, Eudora, „The Petrified Man44, Selected Stories

of Eudora Welty (New York: The Modern Library, 1936, 1943).

Wiebe, Rudy. Atwood, Margaret and Weaver, Robert (eds.), „Where is the Voice

Coming From? 44, The Oxford Book of Canadian Short Stories in English (Toronto: Oxford University Press, 1986).

Wilde, Oscar, The Picture of Dorian Gray (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1992).

Wilson, Milton. Smith, A.J.M. (ed.), „Other Canadians and After44, Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose (Toronto: McClelland and Stewart, 1961).

Woods, George Benjamin and Buckley, Jérôme Hamilton (eds.), Poetry of the

Victorian Period (Chicago: Scott, Foresman, 1955).

Wordsworth, William. Gill, Stephen and Wu, Duncan (eds.), William Wordsworth: Selected Poetry (Oxford University Press, 1998).

Yeats, William Butler, The Collected Poems of W.B. Yeats: Last Poems (London: Macmillan, 1961).

Young, Dudley, Origins of the Sacred: The eestasies of Love and War (New York: St. Martin's Press, 1991).

MULŢUMIRI

9

Dorim să le mulţumim persoanelor menţionate mai jos pentru permisiunea de a retipări această lucrare. Fiecare demers a inclus contactarea celor care deţin dreptul de copyright pentru tente; ne cerem scuze celor pe care i-am omis în mod accidental.

Joan Acocella, The New Yorker.

Milton Acorn, Dig Up My Heart Selected Poems, McClelland & Stewart
Ltd.
Jorge Luis Borges, „Everything and Nothing” from Labyrinths, copyright e1962.
1964 de New Directions Publishing Corp. Retipărită cu permisiunea New Directions Corp.; The Total Library Non-Fiction, 1922*1986 editat de Eliot Weinberger, trad. Esther Allen, Suzanne Jill Levine şi Eliot Weinberger, copyright e Esther Allen, e Suzanne Jill Levine, e Eliot Weinberger, 1999. Retipărit cu permisiunea lui Allen Lane şi The Penguin Press, 2000.
Ray Bradbury, The Martian Chronicles, copyright e 1950, ediţie revizuită în 1977 de Ray Bradbury. Retipărită cu permisiunea lui Don Congdon Associates, Inc.
Elias Canetti, Auto da fe. Retipărită cu permisiunea lui Jonathan Cape şi Random House Group Ltd.
Cyril Connolly, Enemies of Promise. Retipărită cu permisiunea lui A.J. Monsey pentru Rogers, Coleridge & White Ltd. În numele Estate of Cyril Connolly.
Robertson Davies, The Merry Heart. Retipărită cu permisiunea lui McClelland & Stewart Ltd. şi Pendragon Ink.
Isak Dinesen, Winter’s Tales, copyright e 1942 de Random House, Inc., ediţie revizuită în 1970 de Johan Philip Thomas îngerslev; Anecdotes of Destiny, copyright e 1958 de Isak Dinesen, revizuit de Fundaţia Rungstedlund. Retipărită cu permisiunea Fundaţiei Rungstedlund şi Michael Joseph.
E. L. Doctorow, City of God. Retipărită cu

permisiunea autorului.

Mavis Gallant, Selected Stories. Retipărită cu permisiunea McClelland & Steward, Ltd. şi Georges Borchardt, Inc. Literary Agency.

Peter Gay, The Pleasure Wars, W.W. Norton.

Carlo Ginzburg, Ecstacies: Deciphering the Witches Sabbath. Retipărită cu permisiunea lui Einaudi Editore şi Agenţiei literare Bobbe Siegel.

Nadine Gordimer, Selected Stories. Retipărită cu permisiunea autorului.

Graham Greene, The end of the Affair, copyright e 1951, ediţie revizuită e 1979 de Graham Greene. Retipărită cu permisiunea Viking Penguin, diviziune a Penguin Putnam şi Random House Group Ltd.

Daryl Hine, „The Doppelgänger”. The Oxford Book of Canadian Verse. Retipărită cu permisiunea autorului.

Homer, The Odyssey, E.V. Rieu trad., traducere revizuită de D.C.H. Rieu, 1946, 1991, copyright e 1946 de E.V. Rieu, copyright al acestei traduceri revizuite e the estate of the late E.V. Rieu şi D.C.H. Rieu, 1991. Retipărită cu permisiunea lui Penguin Classics.

John Irving, A Widow for One Year. Retipărită cu permisiunea autorului.

Franz Kafka, The Transformation and Other Stories, Malcolm Pastey trad., copyright e Malcolm Pastey, 1992. Retipărită cu permisiunea Penguin Classics.

Galway Kinnell, The Collected Poems of François Villon, copyright e 1965, 1977 de Galway Kinnell. Retipărită cu permisiunea Houghton Mifflin and Company.

D. H. Lawrence, The Complete Poems of D.H.

Lawrence. Retipărită cu permisiunea Laurence Pollinger Ltd. şi Estate of Frieda Lawrence Ravagii.

Irving Layton, A Red Carpet for the Sun. Retipărită cu permisiunea McClelland & Stewart Ltd. şi M. Schwartz.

Primo Levi, The Periodic Table „eng. trad., copyright e 1984 Schocken Books, Italian text copyright e 1975 Einaudi. Retipărită cu permisiunea Schocken Books.

C. Day Lewis, The Aenid of Virgil. Retipărită cu permisiunea Random House Inc. şi Peters Fraser & Dunlop Group Ltd.

Ann-Marie MacDonald, Fall on Your Knees. Retipărită cu permisiunea autorului.

Gwendolyn MacEwen, „The Left Hand and Hiroshima" din Breakfast for Barbarian; „Dark Pines Under Water" din Gwendolyn MacEwen: the early Years; The Poetry of Gwendolyn MacEwen: the Later Years; Julian the Magician. Retipărită cu permisiunea Exile Editions.

Archibald MacLeish, Collected Poems, Houghton Mifflin Company.

Jay Macpherson, „Book" and „The Well", The Oxford Anthology of Canadian Literature, Oxford University Press.

Nancy Mitford, Voltaire în Love. Retipărită cu permisiunea Peters Fraser

& Dunlop Group.

Alice Munr

Who Do you Think You Are? Retipărită cu permisiunea autorului.

George Orwell, 1984, and Why I Write, A.M. Heath & Co. Ltd., în numele lui Bill

Hamilton şi Martin Seeker & Warburg Ltd.

Sylvia Plath, Collected Poems, Faber and Faber Ltd.

A1 Purdy, Beyond Remembering: the Collected Poems of AI Purdy, Harbour

Publishing.

Adrienne Rich, versurile din „Diving into the Wreck”, versurile din „From the Prison House”, din Diving into the Wreck: Poems 1971 – 1972 de Adrienne Rich, copyright e 1973 de W.W. Norton & Company, Inc.

Rainer Maria Rilke, Sonnets to Orpheus, David Young trad. Retipărită cu permisiunea Wesleyan University Press.

N.K. Sandars trad., The epic of Gilgamesh, a treia ediţie, copyright e N.K. Sandars, 1960, 1964, 1972; Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia, copyright e N.K. Sandars, 1971. Retipărită cu permisiunea Penguin Classics.

Danny Shanahan, „The moving finger writes, and having writ moves to a three-week, twenty-city book tour”. Retipărită cu permisiunea The New Yorker.

Gertrude Stein, The Collected Works, Library of America.

Eudora Welty, The Selected Stories of Eudora Welty, Harcourt Brace and

Co.

Milton Wilson, „Other Canadians and After” din Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Verse. Retipărită cu permisiunea autorului.

CARTEA PRIN POŞTĂ

Pentru cărţile comandate, editura suportă costurile de transport prin poştă, în plus:

— Pentru 2 cărţi se acordă o reducere de 10 %

— De la 3 cărţi în sus se acordă o reducere de 15%.

Pentru a obţine oricare dintre aceste cărţi, trimiteţi comanda dumneavoastră pe adresa: Editura TRITONIC, C.P. 3 – 12 BUCUREŞTI, prin fax 021.242.73.77, la tel.: 0788.360.391 sau prin e mail la: editura tritonic.ro

Margaret Atwood

NEGOCIEREA CU MOARTEA

un scriitor despre scriitură

Margaret Atwood (n. 1939, Ottawa) a absolvit Colegiul Victoria al Universităţii din Toronto şi Colegiul Radcliffe. În cei 30 de ani de activitate, Margaret Atwood a primit numeroase premii şi distincţii. Este autoarea a peste 25 volume de non-ficţiune, dar şi poezie şi proză. Este, probabil, cea mai cunoscută pentru romanele The edible Woman (1969), Surfacing (1972), The Handmaid's Tale (1985), Cat's Eye (1988), The Robber Bride (1993) şi Alias Grace (1996). Cel mai recent, The Blind Assassin, a fost distins în anul 2000 cu Booker Prize pentru ficţiune. Opera ei a fost publicată în peste 35 de limbi, inclusiv în japoneză, turcă, finlandeză, coreeană, islandeză şi estoniană.

A fost, de asemenea, o decizie care i-a înspăimântat pe părinţii mei: toleranţa lor pentru omizi şi albine, precum şi pentru alte forme de viaţă, nu includea însă artiştii. Ca de obicei, au decis să aştepte în speranţa că această hotărâre a mea era doar o etapă, făcându-mi însă sugestia cu privire la necesitatea de a avea un serviciu din care să câştig bani. Una dintre prietenele mamei a fost însă mai optimistă. Este frumos, draga mea, a spus ea, întrucât vei putea cel puţin să lucrezi acasă. (Ea a

considerat, probabil ca majoritatea femeilor înţelepte, că voi avea un cămin. Nu era la curent cu calomniile referitoare la femeile scriitor şi nu ştia că se comenta că aceste creaturi sterpe şi dedicate îşi neglijau îndatoririle cotidiene în favoarea unei denaturări a virginităţii sau a suicidului suferind de una sau de cealaltă.)

Margaret Atwood www.jurnalism.ro www.tritonic.ro